



Lars-Olof Åhlberg

Realismbegrepp i litteratur och konst
En idéhistorisk och konstfilosofisk studie

ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS

Aesthetica Upsaliensia 4

Distributor: Almqvist & Wiksell International, Box 45150,
S-104 28 Stockholm, Sweden.

Lars-Olof Åhlberg

REALISMBEGREPP I LITTERATUR OCH KONST

En idéhistorisk och konstfilosofisk studie

Summary: Concepts of Realism in Literature and Art. A Historical and Philosophical Study.

Akademisk avhandling som för avläggande av filosofie doktorsexamen vid Uppsala universitet kommer att offentligt försvaras på universitetets lärosal IV fredagen 28 oktober 1988 kl. 10 fm.

ABSTRACT

Åhlberg, L-O., Realismbegrepp i litteratur och konst. En idéhistorisk och konstfilosofisk studie. (Concepts of Realism in Literature and Art. A Historical and Philosophical Study) Acta Univ. Ups. Aesthetica Upsaliensia 4. 315 pp. Uppsala. ISBN 91-554-2281-0

The purpose of this work is to examine different conceptions of realism from a historical and philosophical point of view. In the first chapter, in which the historical perspective dominates, the beginnings of a realistic aesthetic in France are discussed. The literary output, both artistic and critical, of Balzac, Flaubert and Zola occupy an important place in historical and contemporary discussions and analyses of realism. These writers are discussed at some length in the first chapter. The critical and scholarly debate on realism in the English novel and the problem of realism in German 19th century prose conclude the first chapter.

The second chapter is devoted to attempts to define the concept of realism in literature. It is argued that the one-sidedness and inadequacy of most theories and definitions of literary realism is due to the failure to recognize the extreme variety of uses of "realism" and to a misguided confidence in the power of definitions. Among the theorists discussed are René Wellek, Harry Levin, Erich Auerbach and Roman Jakobson. Auerbachs frequently misunderstood views on concept formation in literary studies, it is argued, are the soundest and most penetrating. His attitude is compatible with the view advocated in this work, namely that the concept of realism is an open concept best understood in terms of family resemblances.

The third chapter discusses various realisms in pictorial art. Some philosophical analyses of concepts like representation, phenomenal and cognitive realism are examined. Nelson Goodman's semantic theory of representation and realism fails, apart from inherent difficulties, because it disregards the historical and practical dimension of concept formation in aesthetics.

Lars-Olof Åhlberg, Institutionen för Estetik, Uppsala Universitet,
Box 256, S-751 05 Uppsala, Sweden.

ISBN 91-554-2281-0

Uppsala 1988



ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS

Aesthetica Upsaliensia



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551510_0002

Lars-Olof Åhlberg

Realismbegrepp i litteratur och konst

En idéhistorisk och konstfilosofisk studie



Uppsala 1988

Distributor:

Almqvist & Wiksell International
Stockholm, Sweden

Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen
vid Uppsala Universitet 1988

ABSTRACT

Åhlberg, L-O., Realismbegrepp i litteratur och konst. En idé-historisk och konstfilosofisk studie. (Concepts of Realism in Literature and Art. A Historical and Philosophical Study) Acta Univ. Ups. Aesthetica Upsaliensia 4. 315 pp. Uppsala. ISBN 91-554-2281-0

The purpose of this work is to examine different conceptions of realism from a historical and philosophical point of view. In the first chapter, in which the historical perspective dominates, the beginnings of a realistic aesthetic in France are discussed. The literary output, both artistic and critical, of Balzac, Flaubert and Zola occupy an important place in historical and contemporary discussions and analyses of realism. These writers are discussed at some length in the first chapter. The critical and scholarly debate on realism in the English novel and the problem of realism in German 19th century prose conclude the first chapter.

The second chapter is devoted to attempts to define the concept of realism in literature. It is argued that the one-sidedness and inadequacy of most theories and definitions of literary realism is due to the failure to recognize the extreme variety of uses of "realism" and to a misguided confidence in the power of definitions. Among the theorists discussed are René Wellek, Harry Levin, Erich Auerbach and Roman Jakobson. Auerbachs frequently misunderstood views on concept formation in literary studies, it is argued, are the soundest and most penetrating. His attitude is compatible with the view advocated in this work, namely that the concept of realism is an open concept best understood in terms of family resemblances.

The third chapter discusses various realisms in pictorial art. Some philosophical analyses of concepts like representation, phenomenal and cognitive realism are examined. Nelson Goodman's semantic theory of representation and realism fails, apart from inherent difficulties, because it disregards the historical and practical dimension of concept formation in aesthetics.

Lars-Olof Åhlberg, Institutionen för Estetik, Uppsala Universitet,
Box 256, S-751 05 Uppsala, Sweden.

ISBN 91-554-2281-0
ISSN 0349-6708

©Lars-Olof Åhlberg

Printed in Sweden
Reklam & Katalogtryck Uppsala 1988

INNEHÅLL

Förord	7
INLEDNING	9
1. Litterära realismer och realismdiskussioner	
1.1. Den realistiska skolan i Frankrike	20
1.2. Balzac och realismen	28
1.3. Flauberts romanestetik och den realistiska romanen	55
1.4. Zolas romanestetik, realismens seger och naturalismen	68
1.5. Engelsk romanestetik och den realistiska romanen	85
1.6. Tysk realismdebatt och realismproblemet	101
1.7. Sammanfattning	122
2. Teorier om litterär realism	
2.1. Den mångtydiga realismen	126
2.2. Realismteorier och realismdefinitioner	141
2.3. Periodbegreppet realism	154
2.4. Realism och verklighet	162
2.5. Realism, konvention och referens	173
2.6. Sammanfattning	182
3. Realism i bildkonsten	
3.1. Realism som konsthistorisk term	186
3.2. Fenomenell och kognitiv realism	208
3.3. Representation, konvention och verklighet	218
3.4. Sammanfattning	233
Summary	235
Förkortningar	246
Noter	247
Bibliografi	279
Personregister	310

FÖRORD

Den generösa och stimulerande forskningsatmosfären vid Institutionen för Estetik har varit en nödvändig förutsättning för tillkomsten av denna avhandling.

Till docent Göran Sörbom riktar jag ett stort tack för stöd, uppmuntran och utmärkt handledning. Kollegan vid institutionen för estetik, fil. dr. Tommie Zaine och professor Lennart Nordenfelt, Linköpings universitet, tackar jag för värdefull kritik och konstruktiva förslag. Utan denna hjälp hade bristerna i mitt arbete varit ännu mer påtagliga och misstagen fler.

För hjälp med den engelska sammanfattningen tackar jag Peter Johnson och för datatekniskt bistånd Stefan Pihl, KKS-Elektronik.

INLEDNING

Every art is best
taught by example.

- Samuel Johnson

The manifold of mean-
ing is /.../ the
manifold of our
world.

- Tore Nordenstam

Avhandlingens syfte

Realism är ett svårt begrepp, säger Kurt Aspelin i en artikel från 1971, och tillägger, "det glider ur händerna som en smidig ål. Det är allt och ingenting" (Aspelin 1971:210).¹ Det har sagts att romantikbegreppet är litteraturhistoriens Proteus (Aarseth 1983); med lika stor rätt eller kanske med ännu större rätt kan man säga, att realismbegreppet är de estetiska vetenskapernas Proteus.² Jag har valt att använda "realismbegrepp" i pluralis snarare än "realismbegreppet" i singularis. En blick på någon av de många realismsdiskussionerna och realismdebatterna på de estetiska vetenskapernas område och inom konstfilosofin visar att det finns en mångfald realismbegrepp som inte utan vidare låter sig reduceras till ett begrepp med en bestämd meningskärna. Frågan huruvida den begreppsliga mångfald vi möter på detta område kan, vid en närmare analys, reduceras till ett realismbegrepp, som kan ges en definition i termer av nödvändiga och tillräckliga egenskaper och huruvida det bakom den begreppsliga mångfalden finns en gemensam begreppslik kärna, är en av de frågor vi kommer att sysselsätta oss med.

Mitt intresse gäller realismbegreppets eller realismbegreppens natur och funktion på det estetiska området. Någon egen realismteori eller realismdefinition kommer jag inte att formulera. Mitt syfte är deskriptivt och kritiskt, snarare än systematiskt och konstruktivt och jag försöker kombinera ett idéhistoriskt perspektiv med ett begreppsanalytiskt. Det första kapitlet har övervägande historisk karaktär och där, liksom i det tredje kapitlets första avsnitt, dominerar det idéhistoriska perspektivet. Hela andra kapitlet, liksom tredje kapitlets andra och tredje avsnitt, har primärt begreppsanalytisk karaktär.

Det är en banal sanning att man kan mena olika saker med ett och samma ord och att en och samma term kan ha en mängd olika användningar och betydelser. Detta betyder dock inte att terminologiska och begreppslika frågor skulle vara triviala. Valet av terminologi och begrepp är ofta betingat av ställningstaganden i grundläggande teoretiska, praktiska och ideologiska frågor. Olika forskningstraditioner och skolor har utbildat skiftande metodologier och metoder. Begreppsbildning och utveckling av terminologier är väsentliga element i en vetenskaplig tradition, liksom i litteraturkritiska och konstkritiska skolor och traditioner.

Att man kan mena olika saker med sådana termer som "romantik" och "realism" torde alla med någon erfarenhet från det estetiska fältet hålla med om. För att uttrycka mig så kortfattat som möjligt skulle jag villa säga att följande två frågor står i centrum för hela undersökningen: Vad har man menat med termen "realism", och varför har man förknippat den ena eller andra innebörden med denna term. Det är självklart att jag, lika lite som någon annan, kan åstadkomma ett tillnärmelsevis uttömmande svar på dessa frågor. För att belysa dessa frågor och ge partiella svar på dem har jag valt att presentera, diskutera och analysera några viktiga realismdebatter och realismdiskussioner.

Diskussionen av den programmatiska realismen i Frankrike omkring 1850 är en naturlig utgångspunkt, om man vill närma sig realismproblemet ur idéhistorisk synpunkt. "L'école réaliste" och debatterna kring denna är ämnet för avsnitt 1.1. I de följande avsnitten, 1.2, 1.3, och 1.4 diskuterar jag de aspekter av Balzacs, Flauberts och Zolas författarskap och de romanestetiska idéer, som figurerat i realismdiskussionen och i forskningen kring dessa författares verkliga eller förmenta realism. Avsnitt 1.5 ägnas åt några aspekter av den engelska 1800-tals romanen och diskussionen kring den engelska realismen. I avsnitt 1.6 diskuterar jag det man kunde kalla "det tyska realismproblemet", dvs. frågan huruvida det finns en motsvarighet i den tyska 1800-tals litteraturen till den franska och engelska realistiska romanen eller om man i stället bör tala om en alldeles specifik tysk realism, som i allt väsentligt skiljer sig från den franska och engelska, eller om man inte alls bör tala om realism i detta sammanhang.

Det andra kapitlet ägnas åt några litteraturhistorikers och litteraturteoretikers försök att bestämma realismbegreppets natur och funktion. Ämnet för avsnitt 2.1 är den terminologiska mångfalden i realismdebatten och realismforskningen. I 2.2 diskuterar jag några

försök att beskriva och definiera det litterära realismbegreppet. Likaså behandlas några ledande realismteoretikers syn på realismbegreppet och deras uppfattningar om behovet av strikta definitioner. I avsnitt 2.3 diskuteras det som ibland kallas "epokbegreppet" eller "periodbegreppet" realism. Jag uppehåller mig här i första hand vid René Welleks bestämning av realismen som en period i den västerländska litteraturhistorien men diskuterar också några andra litteraturhistorikers och -teoretikers uppfattningar om epok- eller periodbegreppet realism.

I avsnitt 2.4 diskuteras frågan om förhållandet mellan realism och verklighet. Många är de som anser att ett verk, för att vara realistiskt, måste ge en adekvat eller sanningsenlig bild av verkligheten. Vad som är realistiskt och vad som inte är realistiskt skulle m.a.o. vara beroende av hur verkligheten är beskaffad. Teorier som hävdar att realismkriteriet eller -kriterierna är kognitiva liksom olika teorier om den s.k. eviga eller tidlösa realismen är ämnet för detta avsnitt.

Avsnitt 2.5 slutligen behandlar konventionalistiska realismteorier och ger några kritiska synpunkter på strukturalistiska och post-strukturalistiska teorier, som hävdar att realistisk konst, lika lite som någon annan konst avbildar eller refererar till någon utom-språklig och av konstverket oberoende verklighet. I sammanfattningen 2.6 försöker jag visa att realismerna inom litteraturen utgör en familj och att realismbegreppet är ett öppet begrepp med familjelikhetskaraktär.

I kapitel 3 analyseras några aspekter av realismbegreppet på bildkonstens område. Avsnitt 3.1 ägnas en diskussion av några centrala användningar av termen "realism" i konsthistoriska sammanhang, medan avsnitt 3.2 behandlar några konstfilosofiska analyser av realism i bildkonsten. Nelson Goodmans analys av representation och realism i bildkonsten är huvudämnet för avsnitt 3.3.

Enligt en vedertagen uppfattning avlöser realismen romantiken som konstideologi och stilriktning och romantiken betraktas av många som realismens motsats, både historiskt och begreppsligt. De historiska, terminologiska och begreppsliga problem som sysselsätter romantikforskningen är av samma art som de frågeställningar som är centrala i realismteorin och realismdiskussionen. För att få en klarare bild av de problemställningar som betydelsefulla för denna undersökning, skall jag därför anknyta till Hans Eichners presentation av några problemställningar i romantikforskningen i inledningen till **"Romantic" and its Cognates** (1972).

Eichner menar att vi i en viss mening mycket väl vet vad termen "romantik" betyder och vad den står för; trots detta är det riktigt att påstå att "in a very important sense, we still do not know what 'romantic' means" (Eichner 1972b:15). När t.ex. en föreläsningsserie med rubriken "tysk romantik" utannonseras, kan vi utan större svårighet bilda oss en allmän uppfattning om vad föreläsningarna kommer att handla om. Vi kan vara säkra på att de inte behandlar Kafka eller Rilke. Vad är det då som gör att romantikbegreppet är problematiskt och att det är svårt att få en klar bild av vad romantiken är för något? Följande frågor och problemområden, som Eichner räknar upp, ger en antydning om varför romantikbegreppet, liksom så många andra typologiska och historiska begrepp på det estetiska området, är komplicerade och problematiska:

There is widespread agreement about which writers are held by habit and convention to belong to a given national romantic movement, and in spite of what has been said about a common core of characteristics earlier in this introduction, the fact remains that the questions of how much coherence these national movements have in themselves, how much they have in common with one another, and what precisely it is they have in common, can by no means be considered closed. In fact, even the roll-call of agreed names has its problems. (Eichner 1972b:15)

Denna probleminventering kan sammanfattas i följande punkter. Enigheten om vilka författare som hör till en litteraturs romantiska rörelse är relativt stor (1), det råder oenighet om hur enhetliga dessa nationella romantiska rörelser är (2), det råder oenighet om hur mycket de olika nationella romantiska rörelserna har gemensamt med varandra (3), det råder oenighet om vilka egenskaper som är gemensamma för dessa rörelser (4) och slutligen är enigheten om vilka författare som är romantiker eller som rimligen bör betraktas som romantiker ingalunda total (5).

I Eichners probleminventering nämns inte särskilt frågan om romantikbegreppets definition eller romantikbegreppens definitioner, men det är tydligt att frågan om romantikbegreppets innebörd ligger bakom dessa frågeställningar, så att säga, och att dessa kretsar kring romantikbegreppets innebörd. Frågeställningar av det slag Eichner nämner är av lika stor betydelse för realismforskningen som de är för romantikforskningen. Därför kommer jag i denna studie att diskutera dessa frågeställningar, men översätta till realismens område.

Det material som är av betydelse för en historiskt och begrepps-analytiskt upplagd undersökning av realismbegreppet är inte bara överskådligt utan dessutom ytterst heterogent. Den tyske realism-

forskaren Richard Brinkmann nämner i förordet till antologin *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus* (1987) några typer av texter som är relevanta i sammanhanget. Han räknar upp följande typer av texter: publikationer, som uttryckligen behandlar realismen ur historiskt eller begreppsligt perspektiv, specialundersökningar av enskilda författares verk, där realismbegreppet berörs samt systematiska och historiska arbeten i poetik och litteraturteori (Brinkmann 1987:x-xi). Även om det material som är relevant i sammanhanget är omfattande menar Brinkmann att antalet väsentliga bidrag till diskussionen om realismbegreppet är relativt litet (Brinkmann 1987:x).

Jag skulle vilja utvidga Brinkmanns ofullständiga lista över relevanta texter och tillägga att man i många författares brevväxling och romanförord kan finna intressanta synpunkter på realismbegreppet och dess innebörd, likaså i akademisk kritik, i dagskritik, i handböcker, i litteratur- och konsthistoriska översiktsverk, i essäer och i konstfilosofiska undersökningar. Jag har inte funnit det möjligt att begränsa mig till någon särskild kategori av texter; de texter som på ett eller annat sätt belyser den frågeställning som för stunden är aktuell och kastar ljus över någon aspekt av realismproblemet, har använts.

Några distinktioner

De flesta texter jag diskuterar och analyserar i de kapitel som handlar om litterär realism är att hänföra till kategorin litteraturteori och litteraturkritik. Det kan därför vara på sin plats att göra några reflexioner kring termerna "litteraturteori" och "litteraturkritik".

En jämförelse mellan användningen av den svenska termen "kritik" med den engelska "criticism" visar att "criticism" har en mycket vidare innebörd än den svenska termen "kritik". "Criticism" används i anglosaxisk litteraturvetenskap om sådant som på svenska skulle betecknas med termer som "kritik", "akademisk kritik", "dagskritik", "litteraturteori" och "litteraturvetenskaplig forskning".³ "Criticism" är dock långt ifrån entydig och används på olika sätt i anglosaxisk litteraturvetenskaplig litteratur.

I René Welleks och Austin Warrens *Theory of Literature* (1949) görs en distinktion mellan "literary theory" som betecknar "the study of the principles of literature, its categories, criteria, and the like" och "literary criticism", som betecknar "studies of concrete works of art" (Wellek & Warren (1949) 1963:39). Wellek beklagar sig över att termen "literary criticism" ofta används "in such a way as to include

all literary theory" (Wellek & Warren (1949) 1963:39). Själv använder han emellertid termen "criticism" just på detta sätt i **A History of Criticism** (1955/65).

I förordet till detta verk deklarerar Wellek att han kommer att använda "criticism" dels om "practical criticism" dels om tankar angående "the principles and theory of literature, its nature, its creation, its function, its effects, its relations to the other activities of man" och sedan gör han en distinktion mellan "criticism" och "pure aesthetics"; den senare termen syftar på konstfilosofi eller filosofisk estetik (Wellek 1955a:v-vi).

I introduktionen till **Modern Literary Theory** (1986) diskuterar Ann Jefferson och David Robey förhållandet mellan estetik, litteraturteori, "practical literary criticism" och "scholarship" och hävdar att "literary theory" betecknar en verksamhet som står den filosofiska disciplinen "aesthetics" nära utan att sammanfalla med denna. Ett utmärkande drag hos den nutida litteraturteorin är enligt dessa författare "its connection with practical literary criticism and scholarship" (Jefferson & Robey 1986b:7).

I en annan aktuell publikation, artikeln "Criticism" i **A Dictionary of Modern Literary Terms** (1987), gör Allan Rodway några utförligare och klargörande distinktioner mellan olika användningar av termen "criticism". Man bör, säger han, skilja mellan "criticism", "literary scholarship" och "literary history". "Literary scholarship" och "literary history" är inte en del av "criticism" utan snarare ett komplement. Vidare bör man upprätthålla distinktionen mellan "criticism" och "critical theory", som är "a philosophical activity which should underlie criticism, but /.../ should not be regarded as a part of it" (Rodway 1987:46).

Distinktionen mellan "criticism" och "literary theory" upprätthålls emellertid långt ifrån alltid. "Criticism" uppfattas ibland som den överordnade kategorin som innefattar litteraturteori som en deldisciplin, ibland är "criticism" nära nog synonymt med "literary theory". Ett exempel på det förstnämnda fallet är Northrop Fryes **Anatomy of Criticism** (1957), som kan karakteriseras som ett litteraturteoretiskt arbete. Frye förklarar att han med "criticism" avser "the whole work of scholarship and taste concerned with literature" (Frye 1957:3). Ett exempel på det andra fallet är William Cains **The Crisis in Criticism** (1984), där författaren säger att avsikten är att behandla "a number of problems in literary theory and contemporary criticism", utan att någon distinktion mellan dessa båda områden görs (Cain 1984:xi). Den litteratur Cain diskuterar i sin bok är av teo-

retisk karaktär. Den behandlar problem rörande tolkningen och förståelsen av litterära verk, den kritiska verksamhetens natur och funktion och liknande frågeställningar, som väl på svenska skulle betecknas som "litteraturteoretiska". Också Terry Eagletons *Literary Theory* (1983) och *The Function of Criticism* (1984) är bra exempel på en synonym användning av "literary theory" och "criticism". I båda dessa böcker diskuterar han bl.a. nykritikens principer, strukturalistiska och poststrukturalistiska uppfattningar om litteratur, dvs. litteraturteoretiska problem.

I artikeln "Literary Theory and Literary Aesthetics" (1987) skiljer Stein Haugom Olsen mellan litteraturteori och litteraturestetik. Det han kallar "literary aesthetics" sysslar bl.a. med

philosophical problems that arise in connection with the apprehension (understanding, appreciation) and evaluation of literary works and in connection with the definition of the literary work itself and the existence and role of a literary institution. (Olsen 1987b:196)

Litteraturteori däremot, är enligt Olsen "not concerned with the solution of specific philosophical problems that arise in connection with literature and literary practice" (Olsen 1987b:202). För mina syften är det emellertid inte någon vinst att göra en strikt åtskillnad mellan litteraturestetik och litteraturteori. Att diskutera och analysera realismbegrepp och realismuppfattningar som förekommer i litteraturhistoriska, litteraturkritiska och litteraturteoretiska diskurser av olika slag är en teoretisk uppgift. Så vitt jag förstår, skulle den del av min undersökning som behandlar litterära realismbegrepp kunna karakteriseras som "litteraturestetisk" i Olsens mening. Eftersom jag också behandlar några aspekter av realismbegreppet på bildkonstens område, skulle jag vilja karakterisera denna studie som konstfilosofisk.

Termerna "konstfilosofi" och "estetik" används ibland som synonyma termer, ibland på ett sådant sätt att konstfilosofin blir en del av estetiken och enligt ett annat språkbruk utesluter konstfilosofi och estetika varandra. Jag ansluter mig till det språkbruk, enligt vilket "estetik" har en vidare betydelse än "konstfilosofi" och konstfilosofin betraktas som en del av estetiken i vid mening och som en systemdisciplin till de estetiska vetenskaperna.⁴

Relationen mellan konstfilosofi, estetika, litteratur- resp. konstteori och litteraturkritik- resp. konstkritik är komplicerade och utgör ett eget problemområde, som inte kan undersökas här. Jag gör inte i denna text någon explicit distinktion mellan litteratureste-

tiska och litteraturteoretiska teser, teorier och resonemang. När jag talar om Flauberts litteraturestetiska uppfattningar t.ex., torde det av sammanhanget framgå att det inte är fråga om litteraturestetiska resonemang av det slag som förekommer i analytiska konstfilosofiska undersökningar. När jag talar om Zolas litteraturteori är det lika tydligt att det inte är fråga om litteraturteori i samma mening som hos t.ex. poststrukturalistiska litteraturteoretiker. Den eventuella precisionen i min användning av dessa komplicerade och teoretiskt belastade termer bör framgå av sammanhanget i vilka de används. Explicita definitioner, i synnerhet på detta stadium, är enligt min mening snarare ett hinder än en hjälp.

Däremot skall jag här i korthet redogöra för några begrepp och distinktioner som jag kommer att återropa i mina analyser och diskussioner. För det första vill jag skilja mellan olika typer av enighet resp. oenighet. Enigheten resp. oenigheten om vad som är realism och vem som är realist kan vara av olika slag. Det kan vara fråga om enighet resp. oenighet om realismkriterier, dvs. om vilka kriterierna på realism är eller bör vara, enighet eller oenighet om tolkningen av realismkriterierna, vilket kan resultera i enighet resp. oenighet i tillämpningen av realismkriterier. Det är naturligtvis möjligt att vara enig om att en text är realistisk, men oenig om varför texten ifråga är det.

En annan distinktion, som jag kommer att använda mig av är distinktionen mellan ett påstående eller yttrande de dicto och ett påstående eller yttrande de re.⁵ Denna distinktion illustreras kanske bäst genom ett exempel.

Linda Nochlin påpekar i sin bok om realism i bildkonsten, **Realism** (1971) att "the issue /of realism/ is greatly confused by the assertions of both its supporters and opponents, that Realists were doing no more than mirroring everyday reality" (Nochlin 1971:14). Yttrandet "Realisterna avbildade verkligheten" kan beroende på sammanhanget tolkas som ett yttrande de dicto, som handlar om realisternas åsikter och påståenden om förhållandet mellan den realistiska konsten och verkligheten. Tolkas yttrandet ifråga som ett yttrande de re, handlar det om den faktiska relationen mellan realistiska konstverk och verkligheten. I det förra fallet är yttrandet en förkortning av "Realisterna ansåg att de avbildade verkligheten", i det andra fallet betyder det något i stil med "Realisterna avbildade faktiskt verkligheten". Om yttrandet tolkas som ett de dicto yttrande, handlar det om realisternas åsikter. Tolkas det däremot som ett de re yttrande handlar det inte om realisternas anspråk eller åsikter utan om den

realistiska litteraturens och bildkonstens faktiska relation till verkligheten. Det är skillnad mellan att kritisera realisterna för att de ägnade sig åt att avbilda verkligheten i stället för att göra någonting annat och att kritisera dem för att de trodde att de avbildade verkligheten.

Att inte iaktta denna distinktion i analysen av realismen och realisternas anspråk att avbilda och återge verkligheten leder till oklarheter och inkonsekvenser. I *Svenskt litteraturrexikon* (1971) t.ex. skiljer Peter Hallberg mellan olika betydelser hos termen "realism" och säger, att man ibland betecknar som realism "alla markanta inslag av sinnlig konkretion och verklighetstrohet i den yttre beskrivningen" för att senare påstå att det kanske vore "riktigare att reservera termen *realism* för diktverk, som i princip /.../ röjer författarens *strävan* /här framhåvt/ att så korrekt och övertygande som möjligt avbilda sin och sina medmänniskors verklighet" (Hallberg 1971b:454). Och i artikeln "Naturalism" hävdar Hallberg att denna term betecknar "varje konststil som kännetecknas av naturtrogen avbildning" (Hallberg 1971a:386). Är kriteriet på realism (och naturalism) att det litterära verket faktiskt är verklighetstroget eller är det avgörande kriteriet författarens *strävan* att ge en övertygande skildring av verkligheten?⁶

I det följande är det ofta tal om en paradigmatisk användning av termen "realism", om realister i paradigmatisk mening och om paradigmatiska realister. I stället för att säga att en författare är en paradigmatisk realist, skulle man kunna tala om en proto-typisk realist eller en idealtypisk realist. En paradigmatisk realist är, enligt mitt språkbruk, alltid en existerande individ, inte en abstraktion. Eftersom man inte sällan med uttrycken "proto-typisk" och "idealtypisk" syftar på en uppsättning egenskaper eller på ett abstrakt mönster, föredrar jag termen "paradigmatisk". Man kan konstruera idealtypiska begrepp som t.ex. begreppet fransk 1800-tals realism, men ett författarskap kan inte vara realistiskt i idealtypisk mening.⁷ Begreppet den flaubertska romanen fungerar som ett idealtypiskt begrepp i många litteraturteoretiska och - historiska sammanhang, *Madame Bovary* däremot uppfattas av många som en paradigmatisk realistisk roman.

En paradigmatisk användning av en term och ett begrepp ger termen resp. begreppet dess innebörd och när man ger exempel som skall förklara innebörden hos begreppet realism, kan man tala om paradigmatiska exempel.⁸ Om vi betraktar en författare som en paradigmatisk realist eller ett litterärt verk som ett paradigmatiskt realistiskt

verk, kan vi inte samtidigt på ett meningsfullt sätt ifrågasätta om samma författare och samma verk är realistiska eller inte.

Familjelikheter är ett centralt begrepp i Ludwig Wittgensteins sen-filosofi. Den klassiska framställningen av tanken att vissa begrepp är familjebegrepp och har familjelikhetskaraktär finns i *Philosophische Untersuchungen* (1953) §§ 65-75.⁹ De företeelser som faller under ett familjebegrepp behöver inte ha någon gemensam egenskap och framför allt - även om det skulle finnas någon eller några egenskaper som är gemensamma för företeelserna ifråga - är det inte i kraft av dessa, som företeelserna ifråga faller under det aktuella begreppet. De företeelser som faller under ett familjebegrepp förbinds genom likheter av olika slag. Om realismbegreppet är ett familjebegrepp, betyder det att de olika slag av litteratur som kallas "realistisk" och är realistisk, inte är det i kraft av några egenskaper som kan sammanfattas i en traditionell definition, som anger de nödvändiga och tillräckliga villkoren för begreppets tillämpning, utan på grund av familjelikheter.

En företeelse A, som har egenskaperna a, b, c och en företeelse B, som har egenskaperna c, d, e och en företeelse C med egenskaperna e, f, g har ingen egenskap gemensamt, men förbinds genom likheter. "Begreppet som familj", skriver G.H. von Wright, "är likt ett rep, där trådarna tvinnas om varandra. Repets styrka beror inte på att en tråd går genom hela dess längd, utan därpå att trådarna gripa in i varandra" (v. Wright 1965:210). Om det funnes en tråd, som gick genom repets hela längd, skulle begreppet kunna definieras i termer av nödvändiga och tillräckliga villkor.

Den idéhistoriska utblicken och analysen är inget självändamål utan ett led i min strävan att få grepp om det mångfacetterade fenomen vi kallar "realism" i litteratur och konst. Den begreppsliga och konstnärliga mångfald, som möter oss på detta område är överväldigande och liknar i flera avseenden den mångfald på religionens område som William James beskrev på följande sätt i *The Varieties of Religious Experience* (1902):

/.../ the very fact that they /definitions of religion/ are so many and so different from one another is enough to prove that the word "religion" cannot stand for any single principle or essence, but is rather a collective name. The theorizing mind tends always to oversimplification of its materials. This is the root of that absolutism and one-sided dogmatism by which both philosophy and religion have been infested. (James 1902:26)

Mycket av det William James säger, är mutatis mutandis tillämpligt på realismdiskussionen och realismteorierna på det estetiska fältet. För honom var förtrogenhet med enskildheter och individuella fenomen en förutsättning för den teoretiska förståelsen av komplexa fenomen. Denna inställning påminner i mycket om den "praxis-filosofi", som Bergenskolan har utvecklat.¹⁰

Tanken, att förtrogenhet med det Bergenfilosoferna kallar estetisk praxis, är nödvändig om man vill förstå innebörden hos centrala estetiska begrepp och deras roll i de estetiska vetenskaperna, uttrycker Tore Nordenstam i följande passage i uppsatsen "Aesthetic Competence" (1980):

In order to master a concept like "poem", the reader must acquaint himself with the relevant aspects of the relevant literary praxis, which in its turn presupposes some familiarity with the institutions which surround the relevant praxis in our society. (Nordenstam 1980:102)

Detta arbete vill vara ett bidrag till beskrivningen och analysen av några aspekter av den estetiska praxis, där realismen och realismbegreppet står i förgrunden.

Sammanfattningarna i anslutning till avhandlingens tre kapitel, ger inga direkta referat av innehållet i respektive kapitel utan renodlar snarare några av de synpunkter och argument som presenterats i texten. För en sammanfattning av hela arbetet hänvisas till den engelska "Summary", som kan läsas som en fristående essä, där några av de viktigaste teman och argumenten presenteras.

1. LITTERÄRA REALISMER OCH REALISMDISKUSSIONER

I detta inledande kapitel ämnar jag diskutera dels några av de viktigaste realistiska programförklaringarna i den franska, engelska och tyska kritiken, dels några terminologiska problem och frågeställningar som beskrivningen av den franska, tyska och engelska romanen under 1800-talet ger upphov till. Den franska debatten om realismen vid 1800-talets mitt erbjuder en naturlig utgångspunkt, eftersom den första utpräglade realistiska romanestetiken uppkommer i Frankrike under denna tid.

Man kan utan överdrift påstå att realismteorier och definitioner av litterär realism som har som konsekvens att författare som Balzac, Flaubert och Zola inte är realister är prima facie orimliga. Det är därför ingen tillfällighet att de teorier och definitionsdiskussioner vi skall ägna vår uppmärksamhet åt i det andra kapitlet i hög grad kretsar kring just dessa författare. Avsnitten 1.2, 1.3, och 1.4 ägnas åt en diskussion av Balzacs, Flauberts och Zolas författarskap och olika uppfattningar om dessa författareshs förmenta eller verkliga realism.

I avsnitt 1.5 och 1.6 behandlas några aspekter av den engelska och tyska realismen och realismdiskussionen och dessa realismers förhållande till den franska.

1.1 Den realistiska skolan i Frankrike

I förordet till sin essäsamling *Le Réalisme* (1857) säger Champfleury, som gjort så mycket för att sprida realismens idéer i Frankrike under 1850- och 60-talen, att "le mot *réalisme*, un mot de transition qui ne durera guère plus de trente ans, est un de ces termes équivoques qui se prétent à toutes sortes d'emplois" (Champfleury (1857) 1967:5). Baudelaire beklagar sig i sina anteckningar betitlade "Puisque réalisme il y a" (1855) att Champfleury fabricerade ett slagord eller lösenord, en humbug för att bekämpa stridsropet "romantik". Enligt Baudelaire trodde Champfleury "qu'il faut toujours un de ces mots à l'influence magique, et dont le sens peut n'être pas bien déterminé" (Baudelaire OC 2:57).¹

Termen "réalisme" används som estetisk term för första gången i tidskriften *Mercure français du XIX^e siècle* år 1826. Där kan man läsa att

cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'oeuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le **réalisme**: ce serait suivant quelques apparences, la littérature dominante du XIX^e siècle, la littérature du vrai. (cit. eft. Borgerhoff 1938:839)

Termerna "réalisme" och "réaliste" förekommer emellertid endast sporadiskt före 1850 i fransk litteratur- och konstkritik, det är först på 1850-talet som dessa termer kommer i allmänt bruk. Termerna "réalisme" och "réaliste" erhåller, som Bernard Weinberg uttrycker det i sin klassiska undersökning **French Realism. The Critical Reaction** (1937), "a sort of consecration when Duranty founds his review called **Réalisme**" (Weinberg 1937:119). Durantys tidskrift blev emellertid kortlivad, första numret kom ut i november 1856 och det sista i maj 1857.

I sina konst- och litteraturkritiska artiklar och recensioner på 1830-talet i tidskriften **Revue des deux mondes** använder Gustave Planche, den inflytelserike kritikern och förespråkaren för en semi-idealistisk konstsyn, vid ett flertal tillfällen termerna "réalisme" och "réaliste". Han betraktar realism i konsten som oförenlig med det konstsköna och med konsten överhuvud.² Realism i konsten innebär enligt Planche en exakt reproduktion eller imitation av naturen som dessutom begränsar sig till att avbilda de yttre, observerbara aspekterna av verkligheten. Planche, liksom de flesta medarbetare i **Revue des deux mondes**, förde en enveten kamp mot det de uppfattade som den programmatiska realismens grundtanke, nämligen tanken att konsten skall ge exakta kopior eller transkriptioner av verkligheten. Frånvaron av ett medvetet och estetiskt motiverat val av motiv, en materialistisk verklighetsuppfattning och kulturen av fulheten uppfattade Planche som andra utmärkande drag hos realismen. Det är också därför han menar att Sue och Balzac är realister.³

I artikeln "Du théâtre moderne en France" (1837) ger Planche följande negativa omdöme om realismens program och konstuppfattning:

Soutenir délibérément la doctrine du réalisme dans l'art /.../ c'est demeurer aveugle à la beauté, c'est affirmer son incompétence dans toutes les questions esthétiques. (Planche 1837:448)

Många av de frågeställningar och problem rörande realismen som sysselsatt senare tiders författare, konstnärer, kritiker och teoretiker förekommer implicit eller explicit i den franska diskussionen om realismen i litteraturen och bildkonsten under den s.k. realist-

iska striden, "la bataille réaliste".

Jag skall här dröja vid några av Champfleury's terminologiska reflexioner i *Le Réalisme*, ett av de viktigaste dokumenten i "la bataille réaliste". Champfleury noterar att termen "réalisme" är mångtydig och att den blivit en modeterm som används i olika betydelser och i olika sammanhang. Champfleury säger t.ex. att "un musicien allemand hyper-romantique, M. Wagner, dont on ne connaît pas les oeuvres à Paris" anklagats för att vara "realist" och han tillägger att "tous ceux qui apportent quelques aspirations nouvelles sont dits réalistes" (Champfleury (1857) 1967:272).⁴ I framtiden kommer vi, säger han, säkert att få se "des médecins réalistes, des chimistes réalistes, des manufacturiers réalistes, des historiens réalistes" (Champfleury (1857) 1967:272). Champfleury gör också i samma text, ett brev till George Sand "Sur M. Courbet", en grundläggande distinktion som kommer att spela en stor roll i senare diskussioner om realismen, distinktionen mellan en renodlad realism med ett specifikt motivval och en specifik stil och en tidlös realism som förekommer under skilda epoker och under de mest skiftande omständigheter och som uppfyller något eller några av de kriterier på realism som den programmatiska realismen uppställer.⁵ I ovannämnda brev till G. Sand skriver han följande:

Je ne vous définirai pas, madame, le réalisme; je ne sais d'où il vient, où il va, ce qu'il est; Homère serait un réaliste, puisqu'il a observé et décrit avec exactitude les moeurs de son époque. (Champfleury 1857:273).

I ett brev 1853 till författaren Max Büchon, som tillhörde "l'école réaliste", gör Champfleury en intressant deklaration angående användningen av termen "réalisme":

Quant au réalisme, je regarde le mot comme une des meilleures plaisanteries de l'époque... le réalisme est aussi vieux que le monde et de tout temps il y a eu des réalistes; mais les critiques, en employant perpétuellement ce mot, nous ont fait une obligation de nous en servir. (cit. eft. Bouvier 1913:249)

Medan Champfleury tydligen tar ganska lätt på de terminologiska frågorna är han fast övertygad om realismens program och målsättningar. För honom liksom för övriga medlemmar i "l'école réaliste" är romanen den realistiska konstformen framför andra. En realistisk roman bör enligt honom bygga på noggranna observationer av verkligheten, den bör ge en detaljrik skildring av verkligheten på ett sanningsenligt sätt och sålunda vara absolut uppriktig, den bör vidare

handla om den samtida verkligheten, ge "peintures des mœurs" och "scènes de la vie habituelle" och stilen skall vara enkel och vardagsnära. Det litterära konstverket uppfattar Champfleury emellertid inte som en fotografisk avbild av verkligheten eftersom konstnärens personlighet enligt honom har ett avgörande inflytande på framställningssättet och på valet av ämne eller motiv (Weinberg 1937:121). Duranty och kretsen kring hans tidskrift *Le Réalisme* företrädde en realismuppfattning som stod Champfleurys nära, men betonade starkare konstens sociala funktion och menade att de konstverk som nådde den största publiken därigenom också var de bästa konstverken. "L'art a un but, non pas avant tout artistique et littéraire, mais pratique", lyder ett karakteristiskt yttrande i *Le Réalisme* (cit. eft. Martino 1913:91).⁶

Gustave Planche använder i sina polemiska artiklar i *Revue des deux mondes* termerna "réalisme" och "réaliste" i flera olika betydelser. Enligt Elbert Borgerhoff använder Planche dessa termer för att beskriva en konstnärlig teknik och en attityd till verkligheten samt som namn på en skola vars primära målsättning är "the prosaic reconstitution of history", när det är fråga om historiska berättelser och om "the prosaic representation of contemporary society", när det är fråga om samtidsromaner (Borgerhoff 1938:843).

Enligt Borgerhoff tyder Planches bruk av termerna "réalisme" och "réaliste" på "a critical consciousness of the existence of a well-defined current, at least by 1837" (Borgerhoff 1938:843). Denna realistiska strömning på 1830-talet, som omfattade författare som Vitet och Mérimée, betecknar Borgerhoff som "early realists or objective romanticists" (Borgerhoff 1938:843). Dessa tidiga realister skiljer sig i vissa viktiga avseenden från 1860-och 1870-talets realister menar han. Borgerhoff gör följande intressanta terminologiska iakttagelse angående dessa "objektiva romantiker", som litteraturhistorikern David-Sauvageot kallat dessa tidiga realister i *Le Réalisme et le naturalisme* (1889):

Regardless of what they are called, this much remains: they had a sufficient number of characteristics in common /här framhåvt/ with the second half of the century to allow both types to be called *réalistes*. Yet it would be useless to deny that as schools they are distinct: is this distinction merely one of degree? If so, it is not a satisfactory one; for Mérimée, Vitet, Balzac and the Goncourts must all be put in the same category. (Borgerhoff 1938:843)

Borgerhoffs slutsats är att de realister som var verksamma under andra hälften av 1800-talet hade många egenskaper gemensamma med de tidiga realisterna och dessutom några andra karakteristika som dessa saknar. Som framgår av ovanstående citat anser Borgerhoff att termen "réaliste" är tillämplig under förutsättning att ett tillräckligt antal egenskaper är gemensamma för två grupper eller skolor, varav den ena otvivelaktigt är realistisk och fungerar som ett mönster eller paradigm för all realistisk litteratur.

Som diskussionerna och debatterna om realismen under 1900-talet visar, finns det emellertid ingen samstämmighet om vilka egenskaper som är karakteristiska för realismen. Även när det inom en och samma forskningstradition eller i en specifik diskussion råder enighet om vilka egenskaper som är kriterier på realism eller skall betraktas som kriterier på realism, utesluter en enighet av detta slag inte oenighet om tolkningen och tillämpningen av kriterierna. När man inte kan enas om vilka verk som är realistiska och vilka som inte är det, kan denna oenighet betingas av oenighet angående realismkriterier, men oenigheten kan också bero på att man inte är enig om hur många av de uppställda realismkriterierna måste vara uppfyllda för att det skall vara berättigad att tala om realism.

Termerna "réalisme" och "réaliste" var i högsta grad laddade och användes både som positiva och negativa värdetermer. Denna aspekt av dessa termers användning framträder tydligt i följande beskrivning

it /"réalisme"/ rapidly acquired a derogatory meaning and was applied liberally to anything vaguely connected with the artistic and literary **bohème** /.../. Baudelaire, Champfleury, Büchon, Duranty, Courbet were all **réalistes** in this sense. (Bellos 1976:46)⁷

Weinberg har i sin undersökning om realismen i den franska kritiken dokumenterat hur osystematiskt bruket av termerna "réalisme" och "réaliste" är under perioden 1840-60. Att man förknippade en mängd olika och motsägelsefulla föreställningar med realismen framgår inte minst av att sinsemellan mycket olika författare och kritiker kallades för "realister".

I den litteratur Weinberg undersökt betecknas t.ex. författare som Champfleury, Dumas d.y., George Sand, Gautier, Flaubert, Taine, Baudelaire och Renan som "realister" och han drar slutsatsen att det vacklande språkbruket visar "how vacillating was the concept of the term **réalisme** for about a decade" (Weinberg 1937:129).⁸ Man kan tillägga att termen "realism" inte förlorat något av sin mångtydighet och vaghet sedan den upptogs i den litteraturkritiska, litteratur-

teoretiska och allmänestetiska vokabulären i Frankrike varifrån den spreds till andra språkområden.

Följande element är enligt Weinberg väsentliga i den realistiska doktrinen:

- /1/ A truthful representation of the real world.
 - /2/ The study of contemporary life and manners.
 - /3/ The approach through observation.
 - /4/ The analytical method in character study.
 - /5/ The impersonality of the author's attitude.
- (Weinberg 1937:194)

Dessa komponenter förekommer sedan i olika tolkningar och kombinationer i de flesta analyser och diskussioner av realismen. I René Welleks definition av epokbegreppet realism t.ex. ingår de båda första komponenterna från Weinbergs lista medan han är tveksam om komponent 5 skall ingå i en sådan definition. Welleks definition i uppsatsen "The Concept of Realism in Literary Scholarship" (1961) lyder: "Realism is 'the objective representation of contemporary social reality'" (Wellek 1961:10).⁹ Om realismen uppfattades av författare och kritiker som anslöt sig till det realistiska programmet så som Weinberg beskriver det, så uppfattade realismens motståndare det realistiska programmet och den realistiska litteraturen på ett annat sätt. Enligt Weinberg menade denna senare grupp att sådana element som "the neglect of the ideal", "excessive minute detail", "the materialistic (or positivistic) bias", "moral indifference and immorality", "the limitation to the ugly and the trivial" (Weinberg 1937:195), var i lika hög grad utmärkande för realismen som de ovan nämnda elementen 1 till 5.

Weinberg försöker i den ovan nämnda passagen karakterisera den realistiska doktrinen. Han använder emellertid också termen "realism" och "realistisk" om andra företeelser än doktriner. I förordet till sitt arbete talar han sålunda om realismen både som en metod, som utmärker den realistiska rörelsen, och om realismens teori ("realist theory"). Dessutom betecknar termen hos Weinberg "a complex of literary practices". Han gör dock inget försök att närmare utreda relationerna mellan dessa olika företeelser som han betecknar som "realistiska" och om vilka han använder termen "realism" (Weinberg 1937:1-3).

Att termerna "realism" och "realist" börjar användas som estetiska termer i den franska kritiken efter 1830 innebär naturligtvis inte att det också är första gången en realismsdiskussion på konstens och litteraturens område eller inom konstfilosofin överhuvud äger rum.

När det gäller den franska diskussionen, har Winfried Engler i uppsatsen "Die Vorbereitung der französischen Realismuskussion" (1971) hävdad att realismens och den realistiska romanestetikens uppkomst måste förläggas en generation tidigare än vad som är brukligt (W.Engler (1971) 1976:234).¹⁰ Engler åberopar sig på bl.a. Madame de Staëls litteraturkritiska författarskap som enligt hans mening varit en vägröjare för en realistisk romanestetik och också på vissa punkter föregripit den. I "Essai sur les fictions" (1795) säger hon att moderna romaner hör till "fictions naturelles" som är åtskilda från det hon kallar "fictions merveilleuses et allégoriques" och från "fictions historiques" (Staël OC 2:178). I dessa "fictions naturelles" är allting uppdiktad och ingenting sant, säger hon, men tillägger att "tout est vraisemblable", och understryker att dessa romaner som "peindroient la vie telle qu'elle est" är "les plus utiles de tous les genres de fictions" (Staël OC 2:178). Romanen, säger hon i *De l'Allemagne* (1810), "fait /.../ la transition entre la vie réelle et la vie imaginaire" (Staël OC 11:83).¹¹

Även Victor Hugo åberopas av Engler som en föregångare för den realistiska romanestetiken. I en recension av Walter Scotts roman *Quentin Durward* (1823) berömmar Hugo Scott för att vara mera verklighetstrogen än många historiker och menar att "le roman **dramatique**", som han ställer i motsats till "le roman narratif" och "le roman épistolaire" som han anser vara livlösa och förlegade former, bör vara sådan att "l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie" (Hugo OC 2:434). Romanen måste enligt Hugo vara strukturerad på ett sådant sätt att den återspeglar det verkliga livet och därigenom ger en "vérité utile". För att romanen skall kunna vara "semblable à la vie", måste den återge alla aspekter av livet:

Et la vie n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création. (Hugo OC 2:433)

Det kan synas märkligt att man hos Hugo kan finna en protorealistisk romanestetik, eftersom Hugo ofta betraktats som en renodlad romantiker inte minst på grund av det anti-klassicistiska *Préface de Cromwell* (1827), som den framstående realismforskaren Pierre Martino betecknat som "le manifeste romantique par excellence" (Martino 19-13:51)¹². Hugo förespråkar en förening av det groteska med det sublima i konsten och avvisar strikta genre-indelningar.¹³ Hugo hävdade i "William Shakespeare" (1864) att striden mellan klassicism och

romantik egentligen gällde frågan huruvida författaren skall använda litterära verk som förebilder eller om han skall utgå från den oförfälskade naturen. I förordet till *Odes et Ballades* (1826) fördömer Hugo varje form av imitation av litterära förebilder och säger att

il /Hugo/ ne condamnerait pas moins l'imitation qui s'attache aux écrivains dits **romantiques**, que celle dont on poursuit les auteurs dits **classiques**. Celui qui imite un poète **romantique** devient nécessairement un **classique**, puisqu'il imite. /---/ Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la vérité. (Hugo OC 2:712)

Dessa yttranden har föranlett åtminstone en forskare att påstå att "this is equivalent to saying that **romantique** means more or less what we mean by 'realistic'" (Shroder 1972:282).

I *Préface de Cromwell* liknar Hugo dramat med en spegel i vilken naturen speglar sig:

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. (Hugo OC 3:71)

Spegelmetaforen, som har getts många olika innebörder och använts för att försvara skilda konstuppfattningar, är en av de centrala metaforerna i den litterära diskussionen i Frankrike under 1800-talet, inte minst i diskussionen för och emot realismen i konsten. Varianter av denna metafor, säger F.W.J. Hemmings, "were used by realist novelists through the rest of the century whenever critics accused them of partiality, distortion or prurience" (Hemmings 1978c:48).¹⁴

Relationerna mellan en romantisk och en realistisk konst- och literaturuppfattning är komplicerade. Många forskare har betonat kontinuiteten mellan romantiken och realismen snarare än skiljelinjerna mellan dessa konstdoktriner och strömningar, skiljelinjer som var av avgörande betydelse för anhängarna av den programmatiska realismen.¹⁵ Weinberg understryker att "the cleavage between Realism and Romanticism was less considerable, in many respects, than that between Romanticism and the antecedent tradition" (Weinberg 1937:1), och Hans Eichner talar om "the association of romanticism with realism" i den franska litteraturen, en kombination som enligt honom var otänkbar i England eller Tyskland (Eichner 1972b:11). I ett bidrag till "**Romantic**" and Its Cognates betonas denna kontinuitet i den franska litteraturen på följande sätt:

Parnassianism and realism, naturalism and symbolism have come to seem more like extensions or developments of romanticism than like outright alternatives to the school of the 1820s and '30s. (Shroder 1972:287)

Enligt denne forskare var romantiken för Stendhal och Hugo "the literature of the nineteenth century, adapted to a modern public and reflecting accurately the world that public knew" (Shroder 1972:285).

Även den franske litteraturhistorikern och kännaren av den realistiska traditionen, René Dumesnil menar att "romantisme et réalisme ne s'opposent pas plus que ces deux termes ne s'opposent, en vérité, au classicisme" (Dumesnil 1928:13). Förhållandet mellan romantik och realism beskriver Dumesnil i *L'Epoque réaliste et naturaliste* (1945) på följande sätt:

Comme le Parnasse, le réalisme sort directement du romantisme, et tout ce qui, dans la nouvelle école, groupée d'abord autour du peintre Gustave Courbet, semble s'opposer radicalement aux théories jadis formulées par Victor Hugo dans la Préface de *Cromwell*, découle au contraire naturellement de ces principes. (Dumesnil 1945:27)

Dessa diskussioner om förhållandet mellan romantik och realism visar hur problematiska beteckningarna "realism" och "romantik" är och hur komplicerad den litterära verkligheten är som man vill fånga med dessa termer.

1.2 Balzac och realismen

I detta avsnitt skall jag uppehålla mig kring Balzacs författarskap och diskussionerna kring hans verkliga eller förmenta realism.¹⁶ Balzac framstår för många som realisten par excellence, som den paradigmatiske 1800-tals realisten och som måttstocken på realism mot vilken alla andra författares realismanspråk skall mätas. För andra litteraturforskare däremot, är Balzac inte en realistisk författare, än mindre någon paradigmatisk realist. För dessa forskare framstår i stället Flaubert som realisten framför andra.

I 1800-talets romanestetik och realismdiskussion i Frankrike kom Balzac att inta en central plats, som Weinberg framhåller i följande passage:

In a sense /.../ the criticism of Balzac may be taken as a touchstone of the criticism of realism between 1830 and 1870: each new development in realism, and each consequent critical reaction, had repercussions in the attitude towards Balzac. (Weinberg 1937:33)

Med viss rätt kan man säga att Balzac fortfarande intar samma centrala roll i realismdiskussionen, fastän mera indirekt. Ingen realismteori kan förbigå frågan huruvida Balzac skall betraktas som realist eller inte.

När Balzacs verk drogs in i 1850-talets realismdebatt i Frankrike, var oenigheten om hans realism lika påfallande som den är i den nutida diskussionen. En aspekt av denna diskussion uttrycker den danske Balzacspecialisten Per Nykrog på följande sätt:

Många metodiska läsare har genom tiderna funderat över om Balzac, den realistiska romanens grundare, Flauberts och Zolas store läromästare, är att beteckna som romantiker eller ej. Problemet inställer sig särskilt ofta för läsare från den tysk-skandinaviska kulturkretsen, sällan för fransmän. Saken är den att romantiken i Frankrike ur viss synpunkt var en kortvarig företeelse, huvudsakligen begränsad till åren 1825-30, men i ett annat perspektiv en djup och långvarig strömning som präglade hela århundradet. (Nykrog 1973a:75)

Nykrog tillägger i anslutning till denna passage att Balzac

i ett rent franskt sammanhang är /.../ ett fullödigt uttryck för den franska romantikens komplicerade karaktär av övergångsperiod med starka traditioner bakåt och rika utvecklingsmöjligheter framåt. (Nykrog 1973a:76)¹⁷

Det finns ingen anledning att här närmare skärskåda Nykrogs påståenden, som framförs i handboken **Litteraturens Världshistoria** (1973), men det är egendomligt att ställa problemet på det sätt han gör. Knappt någon av de forskare och teoretiker som hävdat att Balzac framför allt är romantiker och inte realist, skulle beteckna honom som "den realistiska romanens grundare".

Som en förberedelse för vår diskussion av några äldre och nyare uppfattningar om Balzacs realism eller avsaknad av realism, skall jag vända blicken bakåt i tiden och diskutera några aspekter av Balzacs författarskap i ljuset av hans egna deklARATIONER i de talrika förord han skrev till sina verk. Jag skall också beröra några åsikter om Balzac och hans verk som några av hans mest namnkunniga samtida förde fram.

Titeln "la Comédie humaine" använde Balzac för första gången 1842 som beteckning på den samlade utgåvan av sina verk som publicerades samma år. Denna utgåva förseddes med det berömda förordet "Avant-propos", som egentligen är ett efterord eftersom de allra flesta delar av den mänskliga komedien redan skrivits och publicerats. Redan 1834 skisserar Balzac i ett brev till Eveline Hanska idén att i en serie romaner, uppdelade i olika avdelningar, försöka ge en samlad bild av sin egen samtid. I "Etudes de mœurs" skall alla sociala effekter studeras, alla yrken, samhällsklasser, åldersgrupper och deras beteenden utgör ämnet för denna del av **La Comédie humaine** (Balzac (1834) 1967:269). I den andra avdelningen, "Etudes philosophiques" skall förutom orsakerna till olika mänskliga beteenden och känslor också samhällets natur studeras och i den tredje avdelningen, "Etudes analytiques" skall det Balzac kallar "principer" studeras (Balzac (1834) 1967:270).

Detta gigantiska projekt, som skulle bli ett västerlandets **Tusen** och **en** natt som Balzac uttrycker det, skulle beskriva, bedöma och analysera "l'homme, la société, l'humanité" (Balzac (1834) 1967:270). Det slutliga valet av titeln "La Comédie humaine" för sitt romanverk motiverar Balzac i "Avant-propos" (1842):

L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui: **La Comédie humaine**. (Balzac (1842) 1951:16)

För vår frågeställning är tre motiv som återkommer i de olika förorden till Balzacs romaner och i hans "Avant-propos" av intresse. Det första temat är tanken att romanen skall skildra samhället i sin helhet och vara en heltäckande krönika över samtiden. I förordet till **Le Livre mystique** från 1835 säger Balzac att hans ambition är att gestalta samhällets "immense tableau, sans oublier ni l'individu ni les professions, ni les effets ni les principes sociaux" (Balzac PF:266). I förordet till **Illusions perdues** två år senare understryker Balzac att hans målsättning är att åstadkomma "une description complète de la société" och att varje roman "n'est qu'un chapitre du grand roman de la société" (Balzac PF:331;332). I "Avant-propos" kan vi läsa att liksom djurriket består av olika arter, består människosläktet av "des Espèces Sociales". Samhället består av "trois ou quatre mille personnages", människotyper som skall skildras i **La Comédie humaine** (Balzac (1842) 1951:5).

Det andra temat gäller författarens roll i denna skildring av samhället. Balzac framställer sig själv ofta som samhällets sekreterare, kopist och historiker. I "Avant-propos" återfinns det berömda yttrandet att "La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire" (Balzac (1842) 1951:7). Bilden av författaren som sekreterare växlar med bilden av författaren som kopist (Balzac PF:201;341;362;368). På ett fåtal ställen tillgriper Balzac den populära metaforen av författaren som skaparen av daguerrotyper. I förordet till *Splendeurs et misères des courtisanes*, ett av Balzacs mest melodramatiska verk, påstår han att verket har "la prétention de daguerrotyper une société" (Balzac PF:418).¹⁸

Det tredje återkommande temat i Balzacs förord är frågan om romanernas moraliska implikationer. Liksom så många andra författare som haft den uttalade ambitionen att skildra människan och samhället som de är, anklagades Balzac för att vara omoralisk, inte bara av den officiella moralens väktare utan också av många ledande kritiker.¹⁹

I "Avant-propos" säger Balzac att när man beskriver samhället i sin helhet är det oundvikligt att framställningen innehåller "plus de mal que de bien" (Balzac (1842) 1951:10). I förordet till *Le Père Goriot* från 1835 framhåller han att ifall kritiken finner att samhällsskildringen är falsk bör författaren klandras för att han förtalar det moderna samhället, men om kritiken anser att skildringen är sann är det inte författarens verk som är omoraliskt (Balzac PF:263). Två år senare skriver Balzac att eftersom författarens "idée fixe" är att beskriva samhället som det är och eftersom författaren är "plus historien que romancier" kan han inte undvika att beskriva samhällets mörka sidor (Balzac PF:361). På andra ställen försvarar sig Balzac genom att understryka att han i sina romaner inte uttrycker några egna åsikter:

L'auteur ne discute nulle part en son nom: il voit une chose et la décrit, il trouve un sentiment et le traduit, il accepte les faits comme ils sont, les met en place et suit son plan. (Balzac PF:266).

/---/

Il est historien, voilà tout. Il s'applaudit de la grandeur, de la variété, de la beauté, de la fécondité de son sujet, quelque déplorable que le fassent, socialement parlant, la confusion des faits les plus opposés, l'abondance des matériaux, l'impétuosité des mouvements. Ce désordre est une source de beautés. (Balzac PF:373)

När Balzac försvarar sig mot anklagelserna att vara en pessimistisk, materialistisk och omoralisk författare, är det författarens frihet

och konstens frihet han försvarar.

Hur uppfattades Balzac av samtiden och hur såg man på frågan om hans realism? Det är denna fråga jag nu skall försöka belysa.

Sainte-Beuve framstår som den ledande kritikern i Frankrike från omkr. 1840 och fram till sin död 1869. Han betraktas allmänt som en av den moderna kritikens upphovsmän.²⁰ Wellek framhäver hans betydelse i följande formulering: "He became **the** critic, the master not only in France but all over Europe and the Americas" (Wellek 1965a:3-4). Sainte-Beuves inställning till Balzacs författarskap var under dennes livstid kluven och påverkad av personliga motsättningar. I nekrologen "M. de Balzac" (1850) är Sainte-Beuve dock mera positiv än tidigare, vilket inte hindrar att han sätter George Sand högre än Balzac och betraktar Eugène Sue som Balzacs jämlike i fråga om uppfinningsrikedom och komposition (Sainte-Beuve (1850) 1852:360). Sainte-Beuve, som började sin kritikerkarriär som hängiven beundrare av Victor Hugo, hade inte mycket till övers för den programmatiska realismen och hans sätter inte heller Balzac i samband med "l'école réaliste".²¹

Han kallar Balzac "un peintre de mœurs" och betraktar honom som den kanske originellaste och mest djuplodande av alla samhällsskildrare (Sainte-Beuve (1850) 1852:346). Sainte-Beuve menar sig finna två oförenliga drag hos Balzac. Å ena sidan samhällsskildraren, "le physiologiste et l'anatomiste", å andra sidan den av Swedenborg och Mesmer influerade mystikern. Balzacs svaghet för mystik och teosofi, som enligt många Balzacforskare inte bara är en svaghet man kan bortse ifrån utan ett dominerande drag i hans livsåskådning, tar Sainte-Beuve helt avstånd ifrån: "M. de Balzac a un faible déclaré pour les Swedenborg, les Van-Helmont, les Mesmer, les Saint-Germain et les Cagliostro en tout genre: c'est dire qu'il est sujet à illusion" (Sainte-Beuve (1850) 1852:351).

Sainte-Beuve har starka reservationer beträffande Balzacs stil. Denna stil ger genom sin "efflorescence" liv åt allt och får själva pappret att rysa, som han uttrycker det, men missbrukas också ofta. Han omnämmer denna stil som "ce style d'une corruption délicate" (Sainte-Beuve (1850) 1852:351).²²

Även om Sainte-Beuve inte kallar Balzac för "realist" kan man säga att han hos Balzac urskiljer en realistisk målsättning, men han anknuter och bidrar samtidigt till den tradition i Balzactolkningen som uppfattar Balzac primärt som en visionär. Kritikern Philarette Chasles ger i en minnesruna 1850 följande karakteristik av Balzac:

On a répété à outrance que le don de l'observation appartenait à Balzac; il n'observait pas, il se plongeait et s'absorbait dans les faits observés. Ce qui surprend avant tout dans l'étude de cette intelligence, c'est le peu de conscience qu'elle a d'elle-même. Ce n'est pas un analyste: c'est mieux ou pis, c'est un voyant... Eloigné de la vue critique des objets, il vivait dans une hallucination perpétuelle. (cit. eft. Blanchard (1931) 19-80:233)

I samma anda anmärker Sainte-Beuve att Balzac "avait la prétention de la science, mais ce qu'il avait surtout /.../ c'était une sorte d'intuition physiologique" och så citerar han Chasles' formulering om Balzac som "un **voyant**" (Sainte-Beuve (1850) 1852:352).

En av Balzacs samtida, som visade hans författarskap större uppskattning än både Chasles och Sainte-Beuve, var George Sand som i en artikel från 1853 betonar samma dubbelhet som Sainte-Beuve menade sig finna hos Balzac. Å ena sidan framhåller hon att Balzacs verk har ett stort dokumentärt värde, han är "le critique par excellence de la vie humaine" och ingen tidigare epok har dokumenterats skönlitterärt på ett liknande sätt (Sand (1853) 1882:198;199). Å andra sidan visar Balzac upp en magisk spegel, där olika människotyper passerar revy. Balzac har nästan lyckats med konststycket att förena "la réalité complète dans la complète fiction" (Sand (1853) 1882:200). Balzac framställer emellertid inte några genomsnittliga människor, utan exceptionella människor och människotyper. Sand återger i sina memoarer ett samtal med Balzac där denne uttrycker sin inställning till det han kallar "ces êtres vulgaires":

je les grandis, je les idéalise, en sens inverse, dans leur laid-
eur ou leur bêtise. Je donne à leurs difformités des proportions
effrayantes ou grotesques. (Sand (1855) 1876:136)

En sådan inställning vittnar knappast om en realistisk hållning, om man menar att realisten skall framställa "sannolika" människotyper och händelser.²³

Även Théophile Gautier, Balzacs mångårige vän och författarkollega, betonar i sin biografiska och litterära skiss **Honoré de Balzac** (1859) att Balzac var "un **voyant**" (Gautier 1859:38). Endast Balzacs visionära kraft, menar han, kan förklara "l'infinie variété des deux ou trois mille types /.../ dans la **Comédie humaine**" (Gautier 1859:39). Balzacs iakttagelseförmåga och hans litterära geni räcker enligt Gautier inte till för att förklara hans bedrift. Liksom George Sand betonar han att Balzac gett en beskrivning av sin epok och sin tids Paris, som saknar motstycke i litteraturen.

Fastän Balzac överdriver och förstorar är han "sann" mot verkligheten säger Gautier (Gautier 1859:140). Balzac kopierar inte verkligheten rätt och slätt, "il imagine en copiant, à la façon des maitres, et imprime sa touche à chaque chose" (Gautier 1859:142). Därför finns det enligt Gautier inga likheter mellan Balzac och "l'école réaliste" som åberopar Balzac som sin läromästare (Gautier 1859:142). Att vara realist innebär tydligen enligt Gautier att tillhöra "l'école réaliste" eller att stå denna skola nära, vilket betyder att han använder termen "realist" i en mycket restriktiv mening och därför förnekar att Balzac är realist.

Chasles' karakteristik av Balzac som visionär är ett återkommande tema i kritiken och har kanske aldrig framförts mera vältaligt än av Baudelaire i en passage i artikeln "Théophile Gautier" (1859). Balzac är enligt Baudelaire en "visionnaire passionné", alla hans berättelser bär drömmarnas färg; gestalterna i la *Comédie humaine* har en större levnadstörst än verklighetens människor, de är mera aktiva och listiga i kampen, tålmodigare i lidandet, glupskare i sina njutningar och mer änglalika i sin självupppoffring än människorna i det verkliga livets komedi; alla personer hos Balzac, t.o.m. portvakterna är genialiska (Baudelaire OC 2:120). Balzac har enligt Baudelaire adlat romanen, denna oadliga genre, och gjort den beundransvärd, alltid intressant och ibland sublim, eftersom han lagt ner hela sin personlighet i sitt verk (Baudelaire OC 2:120).

I "Salon de 1846" säger Baudelaire att romantiken är den moderna konsten: "Qui dit romantisme dit art moderne, - c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts" (Baudelaire OC 2:421).

Fastän Baudelaire inte uttryckligen säger det menar han säkert att Balzac är en modern konstnär och därför också romantisk. I de sista raderna av "Salon de 1846" åkallar Baudelaire Balzac med orden "Ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein!" (Baudelaire OC 2:496). Att Baudelaire, trots att han vid några tillfällen kallar Balzac för historiker och naturalist,²⁴ inte förknippar honom med "l'école réaliste" är inte förvånande om man betänker vad realism innebär enligt Baudelaire.

I "Salon de 1859" talar han om två slags konstnärer, å ena sidan realisten, som egentligen borde kallas positivist, och å andra sidan den konstnär som bygger på fantasin. Realisten säger att han vill framställa tingen som de är och strävar efter att leva upp till förutsättningen att konstnären som person inte existerar, medan konst-

nären som utgår från sin fantasi säger att han vill kasta ljus över tingen med sin egen ande och förmedla denna projektion till andra (Baudelaire OC 2:627). Med tanke på hur Baudelaire beskriver Balzacs verk och personlighet är det tydligt att han anser att Balzac hör till den andra gruppen.²⁵

Hippolyte Taines studie "Balzac" (1858) är en tidig och inflytelserik tolkning av Balzac där de realistiska elementen i hans författarskap betonas på bekostnad av de visionära. Liksom Baudelaire framhäver Taine det gigantiska hos Balzac. Han är enligt Taine samtidigt filosof, encyclopedist, läkare och iakttagare, i hans verk finns allting, konsterna, vetenskapen, yrkena, historien, filosoferna och religionerna (Taine (1858) 1866:110-1).

De stora passionerna är enligt Taine huvudtemat i Balzacs författarskap (Taine (1858) 1866:87). Balzacs filosofi, säger han, "a dirigé l'art de Balzac. Il considérait l'homme comme une force; il a pris pour idéal la force" (Taine (1858) 1866:135). Denna filosofi är en kombination av materialism och mystik, av samma slag som den man finner hos Balzacs romangestalter (Taine (1858) 1866:166). Samtidigt kallar Taine Balzac för "naturalist". Detta betyder enligt Taine framför allt att människorna i Balzacs universum är determinerade av sin miljö och att allt mänskligt beteende "dissekeras" och återförs på sina naturliga orsaker. Passionerna och egenintresset är de krafter som styr människorna enligt "naturalisten" Balzac, säger han (Taine (1858) 1866:155). Balzacs arbetssätt karakteriserar han på följande sätt: "Il commençait à la façon non des artistes, mais des savants. Au lieu de peindre, il disséquait" (Taine (1858) 1866:80). Och resultatet är att Balzacs fiktiva gestalter är "plus vivantes que les physionomies réelles" (Taine (1858) 1866:73).²⁶

Sista meningen i Taines Balzacstudie har blivit berömd: "Avec Shakspeare /sic/ et Saint-Simon, Balzac est le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine" (Taine (1858) 1866:170). En nutida version av denna åsikt finner man i Herbert Hunts *Balzac's Comédie Humaine* (1959):

Like Shakespeare, Dante, Molière and Cervantes, he offers a wealth and breadth of experience, a knowledge of human nature on which each successive generation can draw according to its tastes and needs. (Hunt 1959:455)

I en senare skrift, *Philosophie de l'Art dans les Pays-Bas* (1869) jämför Taine Balzac med Rembrandt. Båda dessa konstnärer, begåvade med "une faculté monstrueuse", levde som "magicien et /.../ vision-

naire" i den värld de skapat och vars hemligheter bara de själva kände till (Taine 1869:162). Taine betraktar således Balzac också som en visionär, vilket inte utan svårighet kan förenas med hans beskrivning av Balzac som "naturalist" och analytiker av människan och samhället.

Om Taines Balzacstudie säger David Bellos i *Balzac Criticism in France 1850-1900* (1976) att "the central point of the *Etude sur Balzac* is not that Balzac was a realist /.../ but that he drew his literary greatness from the power of his imagination" (Bellos 1976:56), en uppfattning som tycks strida mot vårt påstående att Taine i sin Balzacstudie betonar de realistiska elementen på bekostnad av de visionära. Taine säger visserligen aldrig att Balzac är realist, däremot understryker han flera gånger att det är det samtida samhället och dess "fysionomi" som är Balzacs ämne och att han närmar sig sitt ämne som en naturalist. Därför är vår tolkning ingalunda orimlig och det är värt att påpeka att Bellos egendomligt nog i sin analys av Taines text inte kommenterar de ställen där det är tal om Balzac som naturalist.

Både bröderna Goncourt och Emile Zola såg i Balzac en föregångare till sitt eget författarskap och menade att en naturalistisk estetik är en naturlig utveckling av Balzacs romanestetiska idéer och av hans praktik. Taines essä om Balzac, som enligt Wellek är "the high point of /his/ criticism" (Wellek 1965b:56), har varit av avgörande betydelse för bröderna Goncourt och Zola. Zolas uppfattning om Balzac skall jag emellertid diskutera i avsnitt 1.4 i samband med analysen av hans romanestetik. Här skall jag istället behandla några andra 1800-tals diskussioner av Balzacs realism och avsluta med en analys av några moderna uppfattningar om Balzacs realism.

Ferdinand Brunetière, en av de ledande litteraturhistorikerna och litteraturkritikern under 1800-talets sista decennier, publicerade ett flertal artiklar om Balzac och den moderna romanen, samlade i *Le Roman naturaliste* (1896), där han i olika variationer framför tesen att Balzac är förbunden med den romantiska traditionen och inte kan betraktas som den realistiska romanens upphovsman, vilket både realismens motståndare och dess propagandister, som t.ex. Zola, menat.²⁷

Medan Brunetière, som Wellek karakteriserar som traditionalist, moralist och klassicist (Wellek 1965b:59), i detta arbete är kritisk mot Balzac utan att för den skull fränkänna hans författarskap allt värde är hans inställning till Zola och den moderna naturalismen uttalat fientlig. Det är i detta sammanhang viktigt att poängtera att Brunetières kritik gäller den naturalistiska skolan, inte natura-

lismen överhuvud. Brunetière menar nämligen att alla mer eller mindre framstående författare sedan Richardsons och Rousseaus dagar eftersträvat att återge "la vérité, la nature, la réalité" och att de därför, i den mån de lyckats, kan kallas "realister" eller "naturalister" (Brunetière (1881a) 1896:54).²⁸

I artikeln "Le Roman réaliste en 1875" (1875) hävdar Brunetière att Balzac inte är realist, eftersom han låter sig inspireras av verkligheten enbart för att transformera den medan Balzacs epigoner, de verkliga realisterna i termens moderna mening, ägnar sig åt att med "une minutieuse et puérile exactitude" återge de obetydligaste detaljerna i verkligheten (Brunetière (1875) 1896:7). Brunetière kom emellertid senare att revidera sin uppfattning om Balzac och i boken *Honoré de Balzac* (1906) framstår Balzac både som en stor författare och som realisten framför andra, trots att Brunetière fortfarande är kritiskt inställd till "la psychologie prétentieuse et swedenborgienne de Louis Lambert et de Séraphita" och till de verk som enligt hans uppfattning är omoraliska (Brunetière 1906:131).²⁹

De romantiska dragen i Balzacs verk är enligt Brunetière tydliga och framträder inte minst i skildringen av "quelques types singuliers ou exceptionnels de force et de grandeur" (Brunetière 1906:133). Brunetière prisar vidare Balzacs "sens historique" och menar att hans samhällsskildringar har ett stort historiskt värde. Balzacs "divinations ou inductions" har bekräftats av memoarlitteratur och historisk forskning, säger han (Brunetière 1906:118-9). I detta sitt sista verk betraktar Brunetière Balzac som naturalist och enligt hans speciella språkbruk är den naturalist som eftersträvar "l'exacte imitation de la nature en toutes choses" (Brunetière 1906:135). Balzacs romaner är därför naturalistiska "c'est-à-dire conformes, d'intention et de fait, à la réalité de la vie" (Brunetière 1906:136). Brunetières omvärdering av Balzac markerar enligt Bellos "the true apotheosis of Balzac" (Bellos 1976:188) och utgör

the culmination of more than fifty years of posthumous Balzac criticism: the total acceptance of the *Comédie humaine*, its faults excused, its virtues enlarged, by the most authoritative critic of the day. (Bellos 1976:188)

En annan betydande akademisk kritiker, Emile Faguet, framförde i studien *Balzac* (1887) synpunkter på Balzacs realism som liknar Brunetières. Medan Brunetière opererar med ett "klassicistiskt" naturalismbegrepp, använder sig Faguet i sin Balzacanalys av ett "klassicistiskt" realismbegrepp. Realismen, säger Faguet, hade år 1840

varit bortglömd i ett sekel; den klassiska skolan som satte sanningen och naturen i högsätet var enligt Faguet's mening realistisk. "Les vrais réalistes français sont Racine, Molière, Boileau, La Bruyère, Dancourt et Lesage", menar han (Faguet (1887) 1896:432). Realismen är konstens solida kärna, hävdar han och tillägger: "L'art réaliste consiste à voir exactement, et sans passion, les choses et les hommes, et à les peindre de même" (Faguet (1887) 1896:434).

Den realistiska konsten bör enligt Faguet vara så opersonlig som möjligt och får inte avslöja någonting om "des passions de l'auteur" (Faguet (1887) 1896:434). Författaren bör m.a.o. inte vara synlig i sitt verk, och eftersom författarens frånvaro är ett kriterium på realism för Faguet är Balzacs romaner inte realistiska i detta avseende. I studien **Flaubert** (1899) säger Faguet att romantiken i egentlig mening förlorat sin livskraft omkring 1850 och att "Balzac, Stendhal et Mérimée avaient donné le goût du réalisme sans le satisfaire pleinement" (Faguet 1899:69). Medan realismen, eller i vart fall den moderna realismen, enligt Faguet grundlades i Frankrike av Flaubert med **Madame Bovary** (1857, är "le réalisme de Balzac /.../ extrêmement mêlé" (Faguet 1899:67).

I Balzacstudien hävdar Faguet att Balzac är både romantiker och realist: "Balzac est un réaliste dans l'observation des choses et des faits matérielles, trop souvent un romanesque dans l'invention des aventures" (Faguet (1887) 1896:438). Balzacs realism grundar sig på hans observationsförmåga:

Voilà le réalisme chez Balzac: une vue exacte et forte des choses, la connaissance très complète des classes moyennes de la société, l'intelligence pénétrante des conditions nouvelles /.../ (Faguet (1887) 1896:430)

Trots att ingen ägt denna "faculté d'observation et d'évocation" har Balzacs realism ändå klara begränsningar (Faguet (1887) 1896:418).³⁰ Ett av Balzacs genomgående teman, den av en dominerande passion besatte individen, är ett tydligt romantiskt inslag enligt honom. Den sanna realismen måste däremot framställa individen som "un jeu, et souvent un conflit, de passions diverses, qu'il faut peindre chacune avec sa valeur relative" (Faguet (1887) 1896:442).³¹ Flera av Balzacs romaner är mer eller mindre renodlat romantiska hävdar han och nämner **La Peau de chagrin** (1831) och **Albert Savarus** (1842) som exempel. Ett annat drag hos Balzac, som Faguet finner vara "tout romanesque", är hans mysticism som den kommer till uttryck i **Louis Lambert** (1835) och **Séraphita** (1835), "des rêveries pénibles et mal enchaînées"

(Faguet (1887) 1896:422).³²

I ett senare verk, monografen **Balzac** (1913), hävdar Faguet att Balzac, som i grunden kanske var romantiker eller åtminstone både "semi-romantique" och "semi-réaliste", har skapat realismen (Faguet 1913:174). Det realistiska hos Balzac består som tidigare av hans iakttagelseförmåga och hans förmåga att skapa levande gestalter, en förmåga han jämför med Homeros', Shakespeares och Molières (Faguet 1913:72). Både i Brunetières och Faguets diskussioner av Balzacs romankonst och deras realism, finns en polemisk udd riktad mot den av samtidens författare som ansåg sig fullfölja och fullkomna den balzacska ambitionen att skildra samhället i sin helhet, nämligen mot Emile Zola. Både Brunetière och Faguet tar avstånd från romantiken och alla romantiska drag hos Balzac. Båda menar sig också finna en god portion romantik hos Zola. Faguet säger t.ex. att naturromantiken i *Le Lys dans la vallée* (1836) utvidgas och sväller ut för att hos Zola, som är "un 'romantique' sans le vouloir", anta enorma proportioner (Faguet (1887) 1896:424).³³ Faguet var enligt Bellos den förste som uppmärksammade att

the streak of romantic exaggeration, of melodrama, of artifice, was common to Zola and Balzac, and that this, as much as the alleged continuity of method in observation of reality and materialistic determinism, could be seen to constitute the real tradition of the nineteenth-century novel in France. (Bellos 1976:155)

Både Brunetières och Faguets realismbegrepp saknar skärpa och det är inte lätt att formulera de realismkriterier dessa författare använder sig av. På ett ställe t.ex. säger Faguet att *Les Illusions perdues* (1837-43) "sont un bon roman réaliste", men tillägger att om man närmare undersöker denna roman så finner man att huvudpersonens, Lucien de Rubemprés dagar måste bestå av minst sjuttio eller åttio timmar om han skall hinna med allt det han enligt berättelsen gör (Faguet (1887) 1896:421-2). Vilken relevans har en sådan anmärkning när det gäller frågan om denna roman är realistisk eller inte? I vilka avseenden måste en berättelse vara sannolik och verklighetstrogen för att vara realistisk? På sådana frågor finner man inget entydigt svar varken hos Brunetière eller Faguet. De explicita och implicita realismkriterier man finner hos dessa författare är huvudsakligen av ad hoc -karaktär. Jag skall emellertid inte här utförligare kommentera Brunetières och Faguets realismbegrepp, utan fortsätter referatet av diskussionen om Balzacs realism för att senare ge några sammanfattande kommentarer.

Den tredje av de ledande akademiska kritikerna under 1890-talet var Gustave Lanson, författaren till *Histoire de la littérature française* (1894), ett verk som enligt Wellek "will remain the best French history of the 19th century" (Wellek 1965b:74). Avsnittet om Balzac är i detta arbete kort och bygger i allt väsentligt på Faguets analys av Balzacs författarskap, vilket föranleder Bellos att påstå att "the schematic nature and evident plagiarism of Lanson's chapter on Balzac /.../ suggest that the founder of literary history had no great taste for the *Comédie humaine*" (Bellos 1976:176).

Balzac har, när han ägnar sig åt sin specialitet, "la peinture des caractères généraux dans les classes bourgeoises et populaires" inte sin like (Lanson (1894) 1902:988). Samtidigt är dock Balzacs brister uppenbara. Balzac var med sitt "génie robuste et vulgaire" oförmögen att skildra "les caractères et les mœurs dont la caractéristique est la délicatesse" (Lanson (1894) 1902:988). Minst hälften av Balzacs verk hör till det Lanson kallar "låg romantik" och några av hans verk är av samma halt som Eugène Sues och Alexander Dumas' d.ä. (Lanson (1894) 1902:988). Lanson betonar liksom Brunetière och Faguet att det finns en romantisk och en realistisk Balzac och han tillägger att Balzac "opérait dans le roman la séparation du romantisme et du réalisme" (Lanson (1894) 1902:991).³⁴

Brunetières, Faguets och Lansons analyser av Balzac har flera drag gemensamt. Medan de är uttalat kritiska mot de element eller tendenser hos Balzac som de uppfattar som romantiska, är de positivt inställda till de element och tendenser de uppfattar som realistiska. Ett annat gemensamt drag är den polemiska inställningen till naturalismens program och till Zolas författarskap som tydligt framträder i deras diskussioner av Balzac. Följaktligen är Brunetière, Faguet och Lanson angelägna att betona diskontinuiteten i den litterära utvecklingen från Balzac till Zola. I synnerhet avvisar de Zolas historieskrivning enligt vilken det finns en obruten apostolisk succession från Balzac via Flaubert och bröderna Goncourt till hans egen naturalism. I själva verket är det det romantiska hos Balzac som haft det största inflytandet på Zolas författarskap och det är här kontinuiteten mellan Balzac och Zola bör sökas enligt dessa kritiker.³⁵

Även om man inte hos någon av dessa kritiker finner någon uttrycklig realismdefinition eller någon utförlig analys och beskrivning av olika former av realism, kan man sluta sig till att det finns grundläggande likheter mellan Brunetières, Faguets och Lansons realismuppfattning. Faguet är den som tydligast uttalat sig om realismens innebörd. Enligt Bellos innebär realism för Faguet "presenting

the fundamental issues of human life in a manner as impersonal as possible" (1976:155-6). Faguets realismbegrepp kallar Bellos "classical realism", ett begrepp som enligt Bellos "is /.../ an historical abstraction of the qualities that are common to writers admitted to be great" (Bellos 1976:156).

Mot Faguets realismbegrepp kunde man invända, menar Bellos, att detta begrepp är "so general as to be useless as a critical tool" (Bellos 1976:156) och han förtydligar:

It is a definition, also, which, leaves immense scope for subjective variations: no two men will necessarily agree whether Balzac, for example, depicted French society 'exactly' and without passion, and political prejudices remain as likely as any to sway the final judgement. (Bellos 1976:156)

Även om detta resonemang vore riktigt och något slags relativism och subjektivism vid bedömningen av en skildrings realism vore konsekvensen av Faguets realismbegrepp, är det en annan aspekt som enligt min mening är viktigare och intressantare i sammanhanget. Det realismbegrepp som Faguet, Brunetiére och Lanson mer eller mindre explicit opererar med skiljer sig från det realismbegrepp den realistiska skolan förde fram i sina programmatiska skrifter. Detta realismbegrepp skiljer sig också från de realismbegrepp och realismuppfattningar som, antingen implicit eller explicit, återkommer i många litteraturhistoriska framställningar. För att en skildring skall kunna kallas "realistisk" måste den vara sann. Vad som är realistiskt och vad som inte är realistiskt är enligt denna uppfattning helt och hållet beroende av hur verkligheten är beskaffad. Kriterierna för tillämpningen av termen "realism" och "realistisk" är således varken stilistiska, berättartekniska eller motivmässiga, utan kognitiva. De speciella problem som är förbundna med ett sådant kognitivt realismbegrepp skall jag diskutera i nästa kapitel.

Jag nöjer mig här med att påpeka att det inte alls är ovanligt att litteraturforskare och konstfilosofer - med olika verklighetsuppfattningar - ansett att kriterierna på realism är eller bör vara kognitiva. Det väsentligaste kriteriet på realism är enligt denna uppfattning att konstverket ger en riktig bild av verkligheten eller på något annat sätt överensstämmer med verkligheten. En enighet om att detta är det grundläggande och avgörande kriteriet på realism åstadkommer naturligtvis inte automatisk någon enighet om vilka verk som faktiskt är realistiska. Uppfattningen att kriterierna på realism är kognitiva och att överensstämmelse med verkligheten är ett nöd-

vändigt villkor för att en skildring skall kunna vara realistisk kan uttryckas på olika sätt. Denna realismuppfattning behöver dock inte uttryckas explicit för att man skall kunna tala om en kritikers, författares eller forskares realismkriterier och realismbegrepp. Arnold Hauser t.ex. uttrycker i följande passage implicit ett kognitivt realismkriterium:

The outstanding feature in Balzac's world-view is his realism, his sober and honest examination of the facts. His historical materialism and his theory of ideologies are merely the application of his sense of reality. (Hauser 1962b:46)

Hausers påstående är inte bara oklart utan också naivt. Han menar att Balzacs världsåskådning är realistisk, vilket naturligtvis inte är detsamma som att påstå att Balzacs författarskap är det. Det framgår emellertid av sammanhanget att det här är fråga om Balzacs författarskap i första hand och att Hauser uttalar sig om Balzacs världsåskådning på grundval av hans författarskap.³⁶ Realism innebär enligt det kriterium Hauser antyder en nykter och ärlig "examination of the facts". Hausers yttrande är naivt därför att han förutsätter att det bara finns ett kriterium på realism och för att han talar om "examination of the facts" som om detta vore något oproblematiskt när det är fråga om skildringar av fiktiva händelser och personer.³⁷

Ett bestående intryck av en granskning av vad litteraturforskare, vare sig de är Balzacexperter eller ej, har sagt om Balzac och realismen är den oerhörda variationen i åsikter.

Kortfattat och schematiskt kan man sammanfatta och säga att det finns två huvudståndpunkter ifråga om Balzacs realism eller brist på realism, nämligen att Balzacs författarskap är realistiskt resp. att det inte är det. De stora variationerna i åsikterna om Balzacs verkliga eller förmenta realism beror dels på att Balzacs författarskap är så mångfacetterat, dels på realismkriteriernas mångfald. En oenighet om Balzacs realism har ofta flera orsaker, man kan därför inte utan vidare säga att två Balzacforskare är oeniga i sak bara för att den ene betecknar Balzac som realist och den andre hävdar motsatsen.

Den väsentliga frågan i detta sammanhang är om man med "realism" menar samma sak i båda fallen. Det är därför viktigt att få grepp om de explicita eller implicita realismkriterier och realismdefinitioner som förekommer i sådana diskussioner. Även om två forskare är eniga om realismbegreppets och realismkriteriernas innebörd och tolkningen

av dem och det sålunda råder enighet ifråga om realismkriterier, kan det trots detta råda oenighet om huruvida Balzac är realist eller inte. Enighet om realismkriterier är en sak, enighet i tillämpningen en annan. Att tillämpa på förhand uppställda kriterier förutsätter inte bara att kriterierna tolkas på ett bestämt sätt utan också att det material man vill bedöma och så att säga mäta mot kriterierna tolkas på ett visst sätt. Ett litterärt verk, läst på ett bestämt sätt kanske uppfyller de uppställda kriterierna på realism, men läst på ett annat sätt uppfyller det inte dessa kriterier.

Det är lätt att i modern litteraturteori och i nutida litteraturhistoriska framställningar finna exempel på åsikten att Balzac är en paradigmatisk eller prototypisk realist och lika lätt att finna exempel på motsatsen. Sven Linnér, t.ex. hävdar att "Balzac /är/ - om någon prototypisk för realismen" (Linnér 1977:165). Detta påstående faller Linnér i en diskussion där han frågar sig om inte den romantiska traditionen är mera obruten än man i allmänhet föreställer sig. För George Becker, som i ett flertal publikationer ägnat sig åt realismproblematiken, är Balzac långt ifrån någon prototypisk realist, han hör tillsammans med Stendhal, Gogol och Turgenjev till proto-realisterna (Becker 1982:23).

Medan Auerbach i *Mimesis* (1946) menar att Balzacs romaner uppfyller de avgörande kriterierna på realism, hävdar René Wellek däremot att Balzac inte uppfyller alla avgörande kriterier på realism och sålunda inte kan betraktas som realist (Auerbach (1946) 1959:452); Wellek 1965a:6). Medan Harry Levin i sitt klassiska arbete *The Gates of Horn* (1963) påstår att Balzac var "the foremost of the realists", främst för att hans tema är det moderna samhället, talar Ernst Robert Curtius i sitt likaledes klassiska arbete *Balzac* (1923) om Balzacs så kallade realism och använder alltid termen "realism" inom anföringstecken för att markera det absurda i att betrakta Balzac som realist (Levin 1963:188; Curtius 1923). Många nutida Balzacexperter delar Robert Alters åsikt att Balzacs romaner är "the realist enterprise par excellence", andra är lika övertygade om att Balzacs romaner inte är realistiska i paradigmatisk mening och skulle instämma i A. J. Mounts påstående att "we must be wary of the term 'Realist' in its application to Balzac" (Alter 1975:113; Mount 1978:20).

E. Preston Dargan, som tillhörde en grupp Balzacforskare i Chicago, är en av de första som försökte ge en systematisk framställning av Balzacs realism och publicerade sina resultat 1918 och 1932. Balzacs och Flauberts litterära praktik är utgångspunkten för den preliminära realismdefinition han formulerar. I motsats till många tidigare och

senare kritiker och litteraturhistoriker anser Preston Dargan inte att det finns någon artskillnad mellan Balzacs och Flauberts författarskap. Eftersom även Zola enligt honom tillhör den realistiska traditionen måste en definition av realismen vara tillräckligt vid för att även inkludera honom (Preston Dargan (1932) 1967:12). Det är dock främst på Balzacs och Flauberts författarskap en definition av realismen måste bygga, menar han.

Preston Dargan är naturligtvis medveten om att frågan huruvida Balzac är realist eller inte är kontroversiell och att den har besvarats på olika sätt. Han menar att man kan ge ett välmotiverat svar på denna fråga genom att undersöka i vilken utsträckning det finns "realistic qualities and devices" hos Balzac (Preston Dargan (1932) 1967:15). Eftersom han anser att "a practical definition of realism", för att vara adekvat, måste beakta "especially the methods of Balzac and Flaubert" (Preston Dargan (1932) 1967:14) rör sig hans undersökning av Balzacs realism i en cirkel. Detta innebär inte att hans undersökning är utan värde eller att den är ointressant. Preston Dargans cirkelresonemang pekar nämligen på en grundläggande svårighet i en undersökning av detta slag, nämligen att det inte finns någon självklar utgångspunkt för en definition av begreppet realism.

Vilken utgångspunkt man än väljer måste man betrakta vissa egenskaper eller kombinationer av egenskaper som paradigmatiska och detta val får konsekvenser för bedömningen av icke-paradigmatiska fall. De forskare som säger att Flaubert är realisten par excellence, kan inte betrakta Balzac som en paradigmatisk realist och de som uppfattar Balzac som en paradigmatisk realist utformar sina realismkriterier med utgångspunkt från Balzacs författarskap, vilket får konsekvenser för bedömningen av andra författares realism.

Preston Dargan räknar upp ett antal egenskaper han anser vara karakteristiska för olika slags realistisk berättarkonst. Jag skall inte fördjupa mig i denna lista som i flera avseenden är bristfällig; bl.a. ingår egenskaper som "sympathy with ordinary life" och "sociological features", vilka inte närmare expliceras. Det intressanta med hans lista är att han uttryckligen påpekar att listan "should be applied not in toto but with specific adaption to the various exponents of realism" (Dargan Preston (1932) 1967:15). Att listan inte skall tillämpas in toto betyder att inte alla de nämnda egenskaperna - Preston Dargan inkluderar 11 egenskaper i sin realismlista - behöver föreligga för att en författare och ett verk skall vara realistiska. Det avgörande är enligt honom att ett tillräckligt

antal realismegenskaper ("realistic qualities") föreligger. Preston Dargans resonemang visar att han är medveten om vagheten hos termen "realism", dessutom antyder hans resonemang att han uppfattar realismbegreppet som ett familjebegrepp, utan att använda detta uttryck. Han talar om en praktisk definition utan att dock förklara vad en sådan definition innebär.

Skälet till att jag berört Preston Dargans uppsatser förhållandevis utförligt är att dessa bidrag till Balzacforskningen hör till de få explicita diskussionerna om Balzacs realism som förekommer i Balzac-litteraturen. Som Beilharz' forskningsöversikt **Balzac** (1979) visar tematiseras frågan om Balzacs realism sällan i litteraturen om Balzac. Det vanliga är att frågan om Balzacs realism, i den mån den alls diskuteras, berörs i förbigående. Så är fallet med t.ex. Hemmings, som gjort ett flertal omfattande undersökningar om fransk 1800-tals litteratur och franskt kulturliv (Hemmings 1966;1967;1971;1978c;1978d).

I samlingsverket **The Age of Realism** (1978) diskuterar Hemmings Balzac under rubriken "Realism in the Age of Romanticism" och inte i avsnittet om realismen och naturalismen i Frankrike. Han betraktar Stendhal och Balzac som föregångare till den realistiska och naturalistiska litteraturen under 1800-talets andra hälft. Skillnaden mellan dessa författare och de senare realisterna, säger Hemmings, består däri att de förra "/brought/ the very personal vision /.../ to bear on the social scene that each one, in his own way, tried to render" och att både Stendhal och Balzac "were romantics at least in the limited sense that their work expressed their own individualities in a strongly marked and clearly recognizable fashion" (Hemmings 1978c:66). Detta är ett romantiskt drag menar han eftersom "romanticism is nothing if not self-expression" (Hemmings 1978c:66).

Detta resonemang är inte övertygande, för om det faktum att Stendhals och Balzacs verk har en stark personlig prägel och detta uppfattas som ett romantiskt drag, borde varje originell och nyskapande författare betecknas som romantiker. Hemmings yttrande att "**La Comédie humaine** may not be realism in the sense in which the word came finally to be understood, but its reality is unmistakable" är inte heller särskilt klargörande (Hemmings 1978c:66). Det finns ingen slutgiltig innebörd hos termen "realism" och inget slutgiltigt sätt att förstå dess innebörd.

En liknade pragmatisk hållning till frågan om Balzacs realism intar Herbert J. Hunt, en av de främsta anglosaxiska Balzacforskarna (Se Hunt 1957;1959). Jag kallar denna hållning "pragmatisk" därför att

frågan om Balzacs realism inte berörs mer än när den så att säga tränger sig på och inte kan undvikas och därför att han ogärna tematiserar realismbegreppet och anser att frågan om realism eller icke-realism är av underordnad betydelse för förståelsen av Balzac. En sådan attityd, kombinerad med övertygande verkinterpretationer, är sympatisk. Det är emellertid min uppgift här att närmare undersöka vad Hunt säger om Balzac och realismen i sitt stora verk, *Balzac's Comédie Humaine* (1959). En kritik av Hunts hantering av realismbegreppet implicerar naturligtvis ingen kritik av hans verkinterpretationer som är engagerande och, så vitt jag kan bedöma, ytterst solida.

I biografien *Honoré de Balzac* (1957) berör Hunt frågan om Balzacs realism knappast alls men på ett par ställen talar han om relationen mellan Balzacs drömvärld och den verkliga, sociala värld han ville skildra i sina romaner. Hunt menar att det excentriska hos Balzac härrör från "the superimposition of this dreamworld on the world of reality" (Hunt 1957:183). Balzac är "the master of both these worlds, at once the dispenser of visions and the discoverer of his own age", lyder en suggestiv formulering (Hunt 1957:184). Balzac uppträder som "scientist, social historian, sociologist, moralist and artist", säger han på tal om Balzacs "Avant-propos" (Hunt 1959:280). Hunt talar om "the vexed question of Balzac's 'realism'" och noterar att Balzac både i teori och praktik skiljer sig i väsentliga avseenden från "the official sponsors of 'realism' /.../- Duranty and Champfleury" (Hunt 1959:285). Hunt säger emellertid ingenting om vad som skulle tala för och vad som skulle tala emot uppfattningen att Balzacs verk är realistiskt (Hunt 1959:285). Detta hindrar honom inte från att själv på ett par ställen använda beteckningen "realism" om Balzacs författarskap:

Le père Goriot is universally acclaimed as one of Balzac's greatest novels, for the complexity of its structure, the realism with which it lays bare certain permanent features in social manners and conduct, and the vividness and truth of its characterization, a truth which must be admitted if, while allowing for the fact that Goriot and Vautrin transcend the bounds of normal human verisimilitude, one reflects on the wide range of representative personalities the book offers. (Hunt 1959:93)

Så vitt jag kan se är användningen av termen "realism" här överflödigt och lägger ingenting väsentligt till karakteristiken av den roman som diskuteras.

I avslutningen av sitt verk ger Hunt en översiktlig bild av olika aspekter av Balzacs verk. Han använder termen "replica" för att beskriva förhållandet mellan *La Comédie humaine* och den verklighet den vill skildra (Hunt 1959:436-7). Detta uttryck är i likhet med sådana uttryck som "kopia" och "spegelbild", vilka ofta förekommer i beskrivningarna av den realistiska litteraturens relation till verkligheten, inte särskilt lyckat. På ett annat ställe talar Hunt om "that strange mixture of 'Realism' and 'Romanticism' which is a feature of the age as it is of the 'Comédie Humaine'" (Hunt 1959:443). Ett typiskt romantiskt drag hos Balzac är enligt Hunt "the conception of love as the most exalted and most ecstatic experience in life" (Hunt 1959:447). Romantisk är också Balzacs tro på "the illuminism of Swedenborg and kindred spirits" (Hunt 1959:447). Samtidigt anser Hunt att "the fixing of such labels as 'Realist' and 'Romantic' to a man or his work is an unprofitable and often a meaningless amusement" (Hunt 1959:443-4), en åsikt som är oförenlig med det Hunt själv sagt om "the vexed question of Balzac's 'realism'" och hans påstående att man hos Balzac finner en kombination av realism och romantik. Hunts arbete om *La Comédie humaine* är ett tydligt bevis på att man kan diskutera och analysera Balzacs verk på ett fruktbart sätt utan att använda sig av termerna "realism" och "romantik" och utan att ta ställning i frågan huruvida Balzac var realist eller romantiker eller någonting mitt emellan.

I Harry Levins berömda undersökning, *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists* intar Balzac en hedersplats. Levin för i denna boks inledande och avslutande kapitel en diskussion om realismbegreppet och säger att bokens syfte är att definiera "the concept of realism in more precise detail than critical usage has heretofore provided" (Levin 1963:4). Levins försök att definiera realismbegreppet skall jag diskutera i avsnitt 2.2, här skall jag ta upp det Levin har att säga om Balzacs realism.

"Balzac", säger Levin, "occupies the central position in any considered account of realism" (Levin 1963:151). Balzac är för Levin den paradigmatiske realisten, samtidigt kan vi "classify him /Balzac/, with Dickens and Gogol, as a romantic realist" (Levin 1963:455).³⁸ Vad Levin menar är att en realistisk författare måste "stir his readers out of their preconceived and conventional worlds, if necessary by darkening his pictures and exaggerating his strokes" (Levin 1963:198). Levin tycks anse att romantiska motiv och en romantisk stil kan bidra till realismen i ett verk. Att romantik och realism förenas i olika kombinationer hos många författare är, som

vi sett, allmängods i diskussionen om 1800-tals realismen. Oenigheten om vilka dessa romantiska resp. realistiska element är och vad det är som gör att ett visst element är romantiskt resp. realistiskt är däremot stor.

Jag kan inte se att Levins analys av Balzac skapar någon klarhet när det gäller frågan om realistiska resp. romantiska element hos Balzac. På ett ställe säger Levin att Balzac, "instead of appealing to realism against romanticism, his technique is to romanticize reality: to make the vulgar illustrious rather than mock the heroic" (Levin 1963:190). Detta påstående ger en fingervisning om vad Levin menar när han säger att Balzac är en romantisk realist, men om nu Balzac är en paradigmatisk realist måste man fråga sig om denna särpräglade kombination av romantiska och realistiska element hos Balzac i själva verket inte är otypisk för en realistisk författare.

Det är klart att man kan uppfatta Balzac som en realist, om man fattar termen "realism" i en ganska vid mening och kontrasterar realismen som litterär strömning under 1800-talet mot romantiken. Levin säger att "Balzac's *Avant-propos* /.../ was to realism what Hugo's *Préface de Cromwell* had been to the romantic movement" vilket naturligtvis låter sig sägas, om man som Levin tänker på realism resp. romantik i vid mening (Levin 1963:177). Frågan är emellertid vad "realism" och "romantik" exakt betyder i detta sammanhang. Att "realism" här syftar på en hållning till verkligheten och mera specifikt på ett intresse för den sociala verkligheten framgår av kontexten trots att Levin inte uttryckligen nämner några kriterier på realism resp. romantik. När Levin i samma kapitel säger att det överraskande med Balzacs verk är "that it should correspond so elaborately with the actual world" och tar detta föregivna faktum som ett kriterium, eller kanske t.o.m. som ett avgörande kriterium på realism, måste man fråga sig hur de olika realismkriterier Levin använder sig av egentligen förhåller sig till varandra. Levin säger nämligen att huvudfrågan är "to what extent the foremost of the realists was in touch with reality" (Levin 1963:188). Är överensstämmelse med verkligheten det avgörande kriteriet på realism eller är frågan om verklighetstrohet sekundär när man kallar en författare "realist"? Levin är mycket oklar i sin diskussion av Balzacs realism. Detta är enligt min mening en allvarlig brist eftersom hans syfte är att ge en preciserad framställning av realismen.

René Wellek har diskuterat realismbegreppet och realismens problem i ett flertal skrifter, inte minst i den kända uppsatsen "The Concept of Realism in Literary Scholarship" som vi hänvisade till i förra

avsnittet. Här skall jag diskutera vad han har att säga om Balzac och realismen för att i avsnitt 2.3 diskutera Welleks analys av realismbegreppet.

I *A History of Criticism* (1955/65) säger Wellek att Balzac omfattade "the most extravagantly romantic views of the role of the writer as an inspired prophet" och att Balzac "often implies an aesthetics that is highly spiritualist or even Neoplatonic" (Wellek 1965b:3; 4). När det gäller Balzacs litteraturkritiska åsikter och författarskap kan man inte beteckna honom som "a realist or even a forerunner of realism" (Wellek 1965b:5). Skälet till detta är att Balzac saknar "the central technical prescription of the new realism, namely the absence of the author, detachment, *impassibilité*" (Wellek 1965b:6). Samtidigt är dock Balzac i Welleks ögon "the originator of the modern social novel" (Wellek 1965b:3). Att skriva sociala romaner är enligt många detsamma som att skriva realistiska romaner, en åsikt Wellek inte delar. "The depiction of contemporary manners" och "the interest in social typology" är visserligen för Wellek kriterier på realism, men som vi sett, inte tillräckliga kriterier. Wellek anger två kriterier på realism, ett innehållsligt kriterium och ett formellt, utan att för den skull ge en formell eller preciserad framställning av dessa kriterier. Balzacs författarskap uppfyller enligt Wellek det innehållsliga, men inte det formella kriteriet på realism.

I Welleks kortfattade diskussion av Balzacs realism finns en oklarhet som vi inte kan förbigå. När han talar om Balzac är det inte alltid tydligt om han tänker på Balzac som kritiker och på hans litteraturkritiska författarskap eller om han tänker på författaren Balzac och syftar på hans romaner. Balzac skulle emellertid trots sin enligt Wellek extremt romantiska uppfattning om konstnären och konstens funktion ha kunnat skriva realistiska romaner. För det är naturligtvis möjligt att omfatta en realistisk estetik i teorin och att i sin litterära praktik antingen misslyckas med att tillämpa den eller att inte ens försöka tillämpa den. Ett författarskap kan vara realistiskt utan att författaren någonsin uttalat sig om realismen som ett romanestetiskt ideal eller ens hört talas om denna estetik.

Welleks uppfattning om Balzac och realismen är inte entydig, ett intryck som förstärks av att han både i *A History of Criticism* och i "The Concept of Realism in Literary Scholarship" på några ställen betecknar Balzac som en realistisk författare. Wellek säger t.ex. att "the revolutionary wind blows in /.../ the new realistic novel: in Stendhal and Balzac" och talar om Balzacs "realistically pictured

Médecin en campagne /sic/" (Wellek 1955b:242; 251). I "The Concept of Realism in Literary Scholarship" säger han att realismen med sina största författare

Balzac and Dickens, Dostoevsky and Tolstoy, Henry James and Ibsen and even Zola /.../ constantly went beyond its theory: it created worlds of imagination. (Wellek 1961:18)

Ernst Robert Curtius, ett av de största namnen i 1900-talets tyska litteraturforskning, ger i **Balzac** en interpretation av Balzacs författarskap och livsåskådning som många än idag betraktar som oöverträffad.³⁹

Som tidigare nämnts uppfattar Curtius inte Balzac som realist: "Dieser sogenannte Realist ist ein Magier" (Curtius 1923:47). Ingen kritiker, menar Curtius, har kunnat undgå att lägga märke till de s.k. ockulta inslagen i **La Comédie humaine**, men de flesta har tagit anstöt och uppfattat dessa inslag som "eine Versündigung gegen den heiligen Geist des Realismus" (Curtius 1923:47). Dessa magiska inslag är enligt Curtius inga perifera undantag i Balzacs verk utan centrala element organiskt förbundna med Balzacs livsåskådning, med hans "Magismus" (Curtius 1923:47). Curtius betonar vidare att Balzac omfattar en "energetisk all-enhetsfilosofi" enligt vilken "alle Erscheinungsformen der Energie nur Abwandlungen einer und derselben Grundkraft sind" (Curtius 1923:81). Balzacs människoskildring, hans konst- och historieuppfattning, hans politiska åskådning och hans moral, hans mystik och hans estetik, bygger enligt Curtius på denna energetiska grundåskådning (Curtius 1923:81). Den livsåskådning Curtius tillskriver Balzac skulle man utan alltför stor tvekan kunna kalla "romantisk". Detta gör dock inte Curtius, han förnekar uttryckligen att Balzac skulle vara romantiker:

Er hat nie zur romantischen Schule gehört, er hat ihre Ästhetik abgelehnt, und er hat ihr Lebenssystem verworfen. Er ist kein Romantiker: aber nicht deshalb, weil er Klassizist, noch weniger deshalb, weil er Realist wäre. /---/ Es ist der Universalismus seines Geistes, der ihn von der Romantik fernhielt. (Curtius 1923:381).

Balzacs estetiska ideal var en sammansmältning av "die Beseeltheit und Farbigkeit der Romantik /.../ mit der Analyse und Gedanklichkeit der Klassik" (Curtius 1923:381). Om man konstruerar ett idealtypiskt begrepp romantik, som så att säga tar sin utgångspunkt i den franska romantiska rörelsen med Victor Hugo i spetsen, är det inte svårt att komma fram till Curtius'slutsats: "Balzac ist kein Romantiker" (Curt-

ius 1923:381). Curtius förefaller att arbeta med ett monolitiskt romantikbegrepp och tycks anse att karakteristiken av Balzac som romantiker är felaktig därför att han inte tillhörde den romantiska skolan och för att han inte omfattade de franska romantikernas estetik.

Romantiken är liksom realismen mångfacetterad och när Curtius förnekar att Balzac var romantiker innebär detta bara att Balzac inte var romantiker i en av denna terms många innebörder. Samma sak skulle man kunna säga om Curtius' påstående att Balzac inte var realist. Curtius tycks förutsätta att innebörden av "realist" är entydig. Vad som enligt Curtius är realism och vad som inte är det förblir dunkelt, varför hans diskussion om Balzacs förhållande till romantik, klassicism och realism också är dunkel, vilket inte hindrar att det Curtius i övrigt säger om Balzacs livsåskådning och författarskap är både klargörande och riktigt.

I artikeln "Wiederbegegnung mit Balzac" (1950) återkommer Curtius till grundtemat i sin tidiga bok om Balzac. Förutsättningen för att förstå Balzac och hans värld, menar han, är att man inser att hela Balzacs författarskap bygger på visionära erfarenheter (Curtius (1950) 1954:169). Balzacs verk är "ein grandioses Gemälde der Wandlungen und Symbole der Libido", säger han (Curtius (1950) 1954:170).⁴⁰ Balzacs energilära är för Curtius den trollformel man måste känna till "um den ganzen und den wahren Balzac zu verstehen" (Curtius (1950) 1954:170).⁴¹ Enheten i Balzacs verk vilar på denna energilära och Balzacs strävan som människa och författare kan endast jämföras med Fausts törst efter insikt och kunskap (Curtius (1950) 1954:172). Balzacs efterföljare har uppfattat honom som realist, säger Curtius och tillägger att "unsere gedankenlose Literaturgeschichte verbreiten diesen Glauben zum Teil noch heute" (Curtius (1950) 1954:176). De som sökt efterlikna Balzac har inte förstått den inre drivkraften i hans verk utan har tagit fasta på utanverken, som de imiterat. Resultatet blir som i Zolas fall, "ein Monument der Ungeistigkeit" (Curtius (1950) 1954:176).

Det är alltså grovt felaktigt enligt Curtius att betrakta Balzac som realist. För att förstå Curtius' ståndpunkt måste man fråga sig vad realism innebär för honom. Det är dock inte lätt att med säkerhet säga vad Curtius menar med "realism". Curtius betonar att återgivandet av vardagslivet ("Alltagswirklichkeit") förekommer under alla konstepoker och inte är en 1800-tals uppfinning. Det finns vidare grottmålningarnas **magiska realism**, Hogarths och Georg Gross' **satiriska realism** och som exempel på **komisk realism** nämner han Henry

Monnier. (Curtius (1950) 1954:177). Samtidigt talar han också om sanning i bildkonsten och tycks betrakta det han kallar "Naturwahrheit" antingen som ett kriterium på realism eller som en synonym till uttrycket "realism" (Curtius (1950) 1954:177).

Detta är i stort sett allt Curtius säger om realism i denna artikel och eftersom han energiskt förnekar att Balzac är realist måste man utgå från att Balzac enligt hans mening varken skildrar vardagsverkligheten eller producerar något slags "Naturwahrheit". Förmodligen är det den magiska livsåskådning som gör att han inte vill eller kan betrakta Balzac som realist.

Det finns dock två andra uttalanden av Curtius i samma artikel som är av intresse i detta sammanhang. Han säger nämligen i förbigående att Balzac ger "eine Soziologie von Paris" och att "Die **Comédie Humaine** ist nicht nur ein Gegenwartsgemälde, wie es der Romanzyklus von Zola ist" (Curtius (1950) 1954:179;180). Att i ett skönlitterärt verk skildra ett samhälle och att ge en omfattande bild av sin samtid är naturligtvis enligt många tillräckliga kriterier på skönlitterär realism.⁴² Det är iögonenfallande att Curtius överhuvudtaget inte diskuterar realismproblemet mera ingående. Frågan huruvida man skall beteckna Balzac som realist eller inte är naturligtvis inte någon grundfråga i alla diskussioner om Balzac. Dessutom är frågan huruvida Balzac var realist eller inte knappast den viktigaste av alla de frågor man kan ställa sig när man undersöker hans författarskap. Om detta är Curtius' ståndpunkt, finns det ingenting att invända mot hans uttalanden om Balzac och realismen. Curtius påstår emellertid någonting annat, nämligen att Balzac definitivt inte kan betecknas som realist och så vitt jag kan se är denna ståndpunkt, som han redan förfäktade i sitt stora arbete om Balzac dåligt underbyggd. Curtius' förnekande att Balzac är en realistisk författare ter sig ännu mer problematiskt när han i samma uppsats betonar att realismen ingalunda är en enhetlig företeelse och att det finns ett otal "realism-er":

Es gibt Dutzende, wenn nicht Hunderte von Realismen verschiedener Art, verschiedenen Stils, verschiedener Technik. Die Literaturwissenschaft - wie die Kunstwissenschaft - wird allmählich lernen, sie zu unterscheiden. (Curtius (1950) 1954:177)

Om det nu finns så många olika "realismer", är det inte tänkbart att Balzacs författarskap skulle kunna tillhöra en av dem eller om man nu vill påstå att Balzac är unik i alla avseenden, vilket Curtius kanske vill göra, att Balzac representerar en egen och särpräglad

form av realism?⁴³

Jag har tidigare hänvisat till den engelske forskaren A. J. Mount, som menar att Balzac inte kan betecknas som "realist" utan vidare. Eftersom Mounts resonemang utmynnar i att Balzac trots allt är en realist, men en realist i en alldeles speciell mening, skall jag avsluta min diskussion av Balzacs realism med några synpunkter på Mounts analyser. I uppsatsen "H. de Balzac. Lost Illusions" (1978) betonar han inledningsvis att det är en anakronism att tala om Balzacs realism "since the literary debate concerning Realism in France did not get under way until after his death" (Mount 1978:17). Balzac kan emellertid betraktas som en föregångare till realismen i två avseenden. För det första för att han tillämpar en ny berättarteknik - hämtad från Walter Scott - på "the area of contemporary society and everyday existence" och för det andra för att Balzac tror att "man is fashioned by heredity and environment" vilket får konsekvenser för personbeskrivningen i romanerna (Mount 1978:18).

Mount går emellertid inte närmare in på frågan om realismbegreppets innebörd och diskuterar inte heller olika realismkriterier och deras relevans, men det är uppenbart att han inte anser att kriterierna att i skönlitterär form analysera och beskriva det samtida samhället och att se samhället i ett deterministiskt perspektiv är tillräckliga kriterier på realism. I slutet av sin uppsats säger Mount nämligen att

when we come to the question of Balzac's style and presentation of subject-matter, we find the biggest objection to the designation of "Realist" for his work. Whereas the later Realists and Naturalists adopt an impersonal, "objective" manner of presentation, "keeping off the stage" as Flaubert puts it, Balzac not only appears on stage but comes down among the members of his audience to make sure they are reacting correctly and drawing the right conclusions from what they have seen. (Mount 1978:37)

Dessa drag i Balzacs författarskap "are at variance with the impersonality of the later Realist writers" (Mount 1978:38). Denna formulering lämnar emellertid frågan öppen huruvida Balzac inte trots allt kan betecknas som "realist". Även om senare realister, som Flaubert och Zola iakttar regeln om författarens frånvaro i verket, finns det ju ingenting som säger att de tidiga realisterna förlorar rätten att bli betraktade som realister om de inte iakttar denna regel. I själva verket förutsätter talet om "the later realists" att det finns tidiga realister och en viktig skillnad mellan tidiga och sena realister kan ju vara just denna skillnad i berättarteknik.

I Balzacs verk finns både romantiska och realistiska element menar Mount. Det realistiska hos Balzac utgörs av "his choice of character, his treatment of contemporary society and his use of physical settings" (Mount 1978:38). Mounts diskussion utmynnar inte i något entydigt ställningstagande i frågan om Balzacs realism. Visserligen talar han indirekt om olika kriterier på realism och diskuterar Balzacs författarskap i relation till dessa, men utan att analysera och precisera de kriterier han tillämpar och han förefaller vara omedveten om kriteriernas vaghet. I sista meningen i uppsatsen säger Mount att Balzacs budskap i *Les Illusions perdues* är att man bör vara på sin vakt mot sådana människor som Lucien och mot ett samhälle som omfattar de värderingar som på ett så avslöjande sätt beskrivs i romanen: "it is perhaps in this fundamental respect that the novel has most claim to be called a realist work" (Mount 1978:39).

Denna användning av "realistisk" har ingenting att göra med Mounts tidigare diskussion av realistiska och icke-realistiska drag hos Balzac. Vad det här är fråga om skulle man kanske bättre kunna uttrycka genom att säga att Balzacs *Les Illusions perdues* är ett verk som besitter relevans även för vår tid och att det därför är ett engagerande konstverk. Att Mount här med "realistisk" menar "relevant" framgår inte minst av följande förtydligande

The illusion of reality is such that it is almost impossible for us not to bridge the gap between literature and life and to draw conclusions from the novel which are applicable to our own existence. (Mount 1978:39)

Det finns många litterära verk om vilka man kan säga att de uppfordrar läsaren att dra slutsatser som är "applicable to our own existence" och som sålunda skulle kunna vara realistiska enligt den ovan citerade passagen utan att uppfylla något av de kriterier på realism Mount tidigare tillämpat, nämligen kriterierna att ha samhället som tema, att människorna skildras som samhällsvarelser och att författaren är osynlig i sitt verk. När relevans blir ett väsentligt kriterium på realism blir realismbegreppet normativt och endast den litteratur som bedöms som relevant och väsentlig är då värd epitetet "realistisk".

Mount är långt ifrån den ende som använder sig av relevans som ett kriterium eller rentav som ett definierande kriterium på realism. Han uttrycker emellertid klart och tydligt den tanke som andra förutsätter, utan att uttrycka explicit, nämligen att relevans och realism kan vara samma sak. Vad man saknar hos Mount är en diskussion av hur

de olika realismkriterierna förhåller sig till varandra och om det finns några kriterier som är mera fundamentala än andra. Hans användning av relevans som kriterium på realism dyker m.a.o. oförmedlat upp i en diskussion där helt andra realismkriterier tidigare varit aktuella. I avsnitt 2.4 skall jag utförligare diskutera uppfattningen att relevans är ett kriterium på realism.

1.3 Flauberts romanestetik och den realistiska romanen

Flauberts estetiska uppfattningar kan man studera i hans *Correspondance*, vars dokumentära värde tävlar med dess estetiska värde. Viktiga upplysningar om tidens litterära liv, debatterna kring realismen i konsten och enskilda författare och konstnärer, finner man också i Edmond och Jules de Goncourts *Journal. Mémoires de la vie littéraire* (1851-96), som i motsats till Flauberts brevväxling var ämnad för eftervärlden. Flauberts brev till Louise Colet, säger René Wellek

have made a profound impression not only as a commentary on Flaubert's creative process or a running criticism of his contemporaries but as a statement of an aesthetic which, on a few points, strikingly formulates some of the perennial issues of novel writing and of all art. (Wellek 1965b:6)

Medan tankarna i dessa brev enligt Wellek är "necessarily unsystematic and often contradictory" (Wellek 1965b:6), hävdar Charles Rosen och Henri Zerner i *Romanticism and Realism* (1984) att man här finner "the most articulate and profound expression of avant-garde Realist theory" (Rosen & Zerner 1984:142). Deras åsikt förefaller mig överdriven och företaget att konstruera en realistisk romanestetik ur Flauberts brev tvivelaktig (Se Rosen & Zerner 1984:1427;155-161). En annan forskare, B. F. Bart, hävdar i uppsatsen "Flaubert's Concept of the Novel" (1965) att Flauberts romanestetik "can be coherently drawn from his letters" (Bart 1965:84) men att denna romanestetik är långt ifrån realistisk, enligt hans mening omfattade Flaubert en uttalat platonisk, eller snarare nyplatonisk konstuppfattning. Det råder alltså delade meningar om karaktären hos de romanestetiska reflexionerna i Flauberts korrespondans. Få bedömare torde dock ha något att invända mot Victor Bromberts beskrivning av denna brevväxlings stora betydelse:

Flaubert is no doubt the first writer in France to display a systematic concern for the possibilities, technical difficulties,

challenges and criteria of the novel as a dignified and important artistic genre. This was a new concern. (Brombert 1966:19)

Som vi sett finns det inte oväntat olika uppfattningar om karaktären hos Flauberts romanestetiska idéer. Uppfattningarna om hans författarskap går också de starkt isär och oenigheten om Flauberts realism är lika stor som oenigheten om Balzacs realism. En kännare som Hemmings hävdar att "*L'Education sentimentale* qualifies as the supreme masterpiece of French realism" (Hemmings 1978d:179), medan Brombert i *The Novels of Flaubert* (1966) vänder sig mot "the prevailing misunderstanding concerning his 'realism'" och förnekar att Flaubert är realist (Brombert 1966:5). D.A. Williams hävdar att "realism /receives/ in his work /.../ its most profound and lasting expression", även om det är Balzac som "provided the world with the prototype of Realism" (D. A. Williams 1978b:75; 1978c:257). Mot denna uppfattning opponerar sig Bart som hävdar att Flaubert, i likhet med Baudelaire, "rejected entirely the alleged esthetics of realism" (Bart 1965:87,n.37).⁴⁴

Innan jag diskuterar några uppfattningar om och synpunkter på Flauberts verkliga eller förmenta realism, skall jag kasta en blick på Flauberts egna reflexioner och uttalanden om konst och litteratur i *Correspondance*.

Flaubert, som inte ville ha någonting att göra med tidens litterära skolbildningar och ismer, upprördes över att hans författarskap förknippades med realismen och att han uppfattades rentav som realisternas ledare. Till George Sand skriver Flaubert att han avskyr det man kallar realism och till Maupassant skriver han samma år, 1876, att uttrycket "realism" är en ren dumhet, av samma kaliber som "naturalism" och tillägger att Henry Monnier "n'est pas plus vrai que Racine" (Flaubert, Corr.VII:285;377).⁴⁵

Verkligheten, skriver Flaubert året därpå till Turgenjev, bör vara blott en språngbräda för konsten och inte huvudsaken: "*La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin*" (Flaubert, Corr. VII:359).⁴⁶ Flaubert understryker att han tillhör traditionen, det enda nya är "*le sentiment moderne*" (Flaubert Corr.III:137). "*Nous sommes /.../ dans la tradition*", utbrister han i ett brev till Louise Colet 1853; skönheten är odelbar och det som är beundransvärt hos Boileau är också beundransvärt hos Hugo (Flaubert, Corr.III:336). Konstens mål, skriver han till George Sand 1876, är skönheten (Flaubert, Corr.VII:294). På ett annat centralt ställe talar Flaubert om "*le Beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la*

splendeur du Vrai comme disait Platon" (Flaubert, Corr.IV:165).⁴⁷

Författarens förhållande till verket, stilens problem och relationen mellan konst och vetenskap är centrala teman i Flauberts brev. De ställen, som handlar om författarens närvaro, eller rättare sagt, författarens frånvaro i verket, hör till de mest kända och omtalade passagerna i Flauberts brevväxling. "L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part", lyder en formulering från 1852 (Flaubert, Corr. III:61-2).

I följande passage ur ett brev till George Sand från 1875 sammanflätas flera viktiga tankelinjer hos Flaubert:

Mais, dans l'idéal que j'ai de l'Art, je crois qu'on ne doit rien montrer des siennes, et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'oeuvre tout! (Flaubert, Corr.VII:280)

Författaren bör helt avhålla sig från att uttrycka egna åsikter och värderingar i sitt verk, romanen har hittills varit "l'exposition de la personnalité de l'auteur", vilket inkräktar på konstens konstkaraktär (Flaubert, Corr.IV:243). Av detta drar Flaubert inte slutsatsen att litteraturen som konst i allmänhet och romanen i synnerhet måste vara etiskt neutral. Han vänder sig mot uppfattningen att författaren skall argumentera, kommentera och försöka övertyga läsaren genom att uppträda i egen person i sitt verk. Om *Uncle Tom's Cabin* (1852) säger han att det hade räckt om författaren hade visat slaveriets ansikte och avstått från att kommentera sitt ämne (Flaubert, Corr.III:60). Medan författaren inte har rätt att uttrycka sina åsikter om det han skildrar, är läsaren däremot "un imbécile" om han inte drar de etiska slutsatser som verket implicerar, framhåller han i ett brev 1876 (Flaubert Corr. VII:285).⁴⁸

Flaubert är naturligtvis inte den ende som för fram idén om romanen som en autonom skapelse i vilken författarens närvaro inte skall märkas. I ett brev 1854 talar Taine om författarens närvaro i verket och säger på tal om Stendhal att denne berättar utan att ingripa i berättelsen med egna kommentarer och reflexioner. Författaren skall inte ingripa med tirader var tjugonde rad som Balzac, "il doit disparaître" säger han och understryker att man inte skall kräva åsikter och kommentarer av författaren, ty han är "artiste et non cicerone" (Taine, *Sa vie et sa correspondance*, 66-7). Sådana åsikter om författarens förhållande till sitt verk låg i tiden. Anton Tjechov, t.ex. uttrycker sig i samma anda när han i ett brev 1888 skriver att "the artist should be, not the judge of his characters /.../ but

only an unbiassed witness" (Chekov, *Letters*, 58).⁴⁹

I kapitlet om Flaubert i *Les Romanciers naturalistes* (1881) hävdar Zola att Flauberts *Madame Bovary* är typexemplet på en naturalistisk roman och sedan räknar han upp tre grundläggande karakteristika för den naturalistiska romanen. För det första skall romanen vara "la reproduction exacte de la vie" utan några som helst romantiska element (Zola OC 44:108). Det andra kännetecknet är att det inte förekommer några oproportionerligt uppförstorade hjältar, som är vanliga hos Balzac och för det tredje kännetecknas den naturalistiska romanen av författarens fullständiga frånvaro i verket. Denna frånvaro, "cet apparent désintéressement /.../ est le trait le plus distinctif" hävdar han (Zola OC 44:110). Balzac iakttar naturligtvis inte denna regel och Zola anmärker på att Balzac ständigt ingriper i sina berättelser: "il est sans cesse là, à s'expliquer devant les lecteurs" (Zola OC 44:110). Vissa av Balzacs romaner är rena konversationer med läsaren, "une véritable causerie avec le public" (Zola OC 44:110). Flaubert har i Zolas ögon röjt upp och bringat ljus "dans la forêt parfois inextricable de Balzac" (Zola OC 44:108).

Att Flaubert fäste stor vikt vid stilfrågor och reflekterat mer än de flesta andra 1800-tals författare över stilens problem är allmänt känt. Flaubert betraktas ju också som en stilens mästare. Samtida kritiker, som i övrigt var avogt inställda till hans romankonst, lovordade honom för hans stilistiska förmåga. Sainte-Beuve, som har många anmärkningar mot *Madame Bovary*, framhåller i sin recension att det finns en värdefull egenskap som skiljer Flaubert från "autres observateurs plus ou moins exacts qui /.../ se piquent de rendre en conscience la seule réalité /.../; il a le **style**" (Sainte-Beuve (1857) 1858:287).

Flaubert skriver till Louise Colet 1852 att han skulle vilja skriva "un livre sur rien, un livre sans attache extérieure", en bok som lever på sin egen inre kraft, "par la force interne de son style", ett verk "qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible" (Flaubert, Corr. II:345). Flauberts önskan att skriva en bok om ingenting har glatt många postmodernistiska och dekonstruktivistiska teoretiker, men innebär knappast något medvetet brott mot en i grunden mimetisk konstsyn. I ett annat brev från samma år till Louise Colet uttrycker Flaubert sin konstuppfattning så här:

L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter. Il faut que l'esprit de l'artiste soit comme la mer, assez vaste pour qu'on n'en voie pas les bords, assez pur pour

que les étoiles du ciel s'y mirent jusqu'au fond. (Flaubert, Corr.III:21).

Några av Flauberts djupaste tankar berör stilens och innehållets inbördes förhållande i ett konstverk. Han vänder sig mot tanken att stilen eller formen skulle vara som en mantel: "La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée en est l'âme, la vie" (Flaubert, Corr.III:141). Genom formen och stilen kan konstnären ge liv åt de mest triviala händelser. Därför finns det inga ämnen som i sig själva är estetiska, staden Yvetot är ur romanförfattarens synpunkt lika värdefull som Konstantinopel (Flaubert, Corr.III:249).

Det tredje stora temat i Flauberts korrespondans är förhållandet mellan konsten och vetenskapen. Flaubert drömmer om ett närmande mellan konst och vetenskap, **Madame Bovary** är "la somme de ma science psychologique" säger han (Flaubert, Corr. II:457). På tal om denna roman framför Flaubert åsikten att konsten måste höja sig över "des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses", det är hög tid att genom "une méthode impitoyable" ge konsten "la précision des sciences physiques" (Flaubert, Corr.IV:164). Litteraturen som en "science morale" bör arbeta som "les sciences physiques, par l'impartialité" (Flaubert, Corr.IV:243). Vid sidan av sådana tankar om ett naturvetenskapligt förhållningssätt som ett eftersträvanvärt ideal, finns, särskilt i de sena breven, en annan mera relativistisk och subjektivistisk tendens. Det enda som finns, skriver han till Maupassant år 1878, är aspekter av tingen, "c'est-à-dire façon dont nous percevons les objets" (Flaubert, Corr.VIII:135). Konst och verklighet är skilda ting och hur man än bär sig åt, så måste man göra ett urval bland verklighetens olika aspekter och element, betonar han i ett brev till Huysmans ett år senare (Flaubert Corr. VIII:224).

Flaubert upprörs över naturalisternas anspråk att ha upptäckt naturen och återgivit den på ett sannare sätt än föregångarna: "Cette manie de croire qu'on vient de découvrir la nature et qu'on est plus vrai que les devanciers m'exaspère. /---/ Il n'y a pas de Vrai! Il n'y a que des manières de voir" (Flaubert, Corr.VIII:370).

Trots sina intensiva protester förknippades Flaubert under sin livstid i det allmänna medvetandet med den realistiska romanestiken och blev senare av många betraktad som en föregångare till den naturalistiska romanen och rentav som den förste naturalisten. Kritikern Gustave Merlets påstående i sin recension av **Madame Bovary** är representativt för majoriteten av dåtidens kritiker: "Si le réalisme peut être appelé une école, M. Flaubert en est le chef: car nul ne le

représente avec plus de franchise, d'audace et de talent" (Merlet (1860) 1861:91). Av sin analys av samtidens reaktioner på Flauberts författarskap i allmänhet och på **Madame Bovary** i synnerhet drar Weinberg slutsatsen att "the response to **Madame Bovary**, coming at the crucial moment in the criticism of realism, epitomizes the arguments for and against the new movement" (Weinberg 1937:172).

Flauberts intresse för den psykologiska analysen, den "fysiologiska och deterministiska människosynen samt hans bemödanden om minutiösa och exakta miljöskildringar är sådant som samtiden framför allt fäste sig vid och uppfattade som tecken på realism.⁵⁰ Sainte-Beuves recension av **Madame Bovary** är typisk i detta avseende. Han ser honom som representant för en utbredd tendens i litteraturen: "Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!" och recensionen avslutas med det ofta citerade yttrandet att Flaubert "tient la plume comme d'autres le scalpel" (Sainte-Beuve (1857) 1858:297).

Den både i 1800-tals kritiken och i den moderna kritiken utbredda uppfattningen att Flaubert är en realistisk författare eller t.o.m. realisten par excellence, är något av en paradox, menar den engelske forskaren D. A. Williams:

It is something of a paradox that the novelist who is often regarded as the "father of Realism" should have been so vehement in his denunciation of the ideas of contemporary 'Realist' novelists. (D.A. Williams 1978b:75)

Enligt min mening är den situation Williams beskriver inte alls paradoxal, i själva verket är det vanligt att en författare och hans verk uppfattas och beskrivs på ett sätt som upphovsmannen själv inte skulle godta eller ens skulle kunna förstå. Den situation Williams beskriver förefaller mig vara den normala i alla hermeneutiska verksamheter och discipliner.

Den intressanta frågan är emellertid varför Flaubert betraktades som realist av sin samtid och varför han i litteraturhistorien och i forskningen så ofta betecknas som realist. Det är detta förhållande jag nu skall diskutera. Flaubert uppfattas av många, som vi redan påpekat, inte bara som en realist vilken som helst, utan som realisten framför andra, som den typiske eller paradigmatiske realisten. I äldre forskning är det oftast **Madame Bovary** som utpekas som den typiska realistiska romanen medan man i den nutida forskningen ofta möter uppfattningen att det är **L'Education sentimentale** som är den realistiska romanen i paradigmatisk mening.

Emile Faguet hävdar i studien **Flaubert** (1899) att "**Madame Bovary** a fondé le réalisme dans notre pays" (Faguet 1899:68). Femtio år senare skriver den franske forskaren Albert Salvan att det var "la publication de **Madame Bovary** qui assura le triomphe du réalisme en France" (Salvan 1951:224).

I **Madame Bovary** är enligt Martino, "le souci de la réalité /.../ constant" (Martino 1913:163). Realismen i detta verk är enligt Martino genomgående och mera konsekvent än i något av Stendhals och Balzacs romaner: "Il est important d'affirmer que ce réalisme n'est nullement limité à de courts passages dans l'oeuvre, comme il arrivait chez Stendhal et chez Balzac" (Martino 1913:162). I Stendhals och Balzacs verk finner man det man kunde kalla "lokal realism", medan **Madame Bovary** enligt denna åsikt är alltigenom realistisk. Varför är **Madame Bovary** en realistisk eller rentav en naturalistisk roman och varför är det riktigt att beteckna Flaubert som realist? Hos Flaubert förenas enligt Martino två tendenser

une observation minutieuse et exacte de la réalité, quelle qu'elle soit, ce que l'on résume sous le nom de réalisme; une préoccupation des méthodes scientifiques, un besoin réglé de savoir, une certaine philosophie de la vie, que l'on résume sous le nom de naturalisme (Martino 1913:162).

Flaubert är alltså enligt Martino realist därför att hans verk är resultatet av noggrann observation av verkligheten och för att denna verklighet betraktas ur ett deterministiskt perspektiv. Det förtjänar att påpekas att Martino inte gör någon skarp skillnad mellan realism och naturalism och betecknar Flaubert ömsom som realist ömsom som naturalist.⁵¹

Detta språkbruk är ännu tydligare i Martinos andra betydelsefulla undersökning **Le Naturalisme français** (1930) där han framför följande påstående: "Une voix unanime déclara Flaubert chef de l'école réaliste; et c'est maintenant un article de foi littéraire que Flaubert incarne le naturalisme français" (Martino 1930:13). **Madame Bovary**, säger han, "est devenue la Bible du réalisme et du naturalisme" (Martino 1930:14). Martino understryker dock att Flauberts naturalism har sina gränser och att ett ingående studium av hela hans författarskap skulle tvinga oss att på väsentliga punkter nansera uppfattningen av Flaubert som en realistisk och naturalistisk författare (Martino 1930:15f).

Både i den äldre litteraturen om Flaubert och i den nyare forskningen möter vi uppfattningen att Flaubert är både romantiker och

realist snarare än både realist och naturalist. Uppfattningen att det i Flauberts författarskap finns två motstridiga tendenser, en realistisk och en romantisk, som kommer till uttryck i olika verk, har i den äldre forskningen kanske mest energiskt förfäktats av Faguet. Flaubert omtalar han som "ce romantique effréné qui avait des dons incomparables de réaliste" (Faguet 1913:196). Det realistiska i de renodlat realistiska verken är enligt Faguet resultatet av Flauberts extraordinära observationsförmåga: "Romantique jusqu'aux moelles et plus que Balzac et comme Balzac dévoré du démon de l'observation et d'un démon de l'observation plus patient plus obstiné et plus minutieux que Balzac" (Faguet 1913:184).

En av de främsta franska Flaubertkännarna, René Dumesnil har i ett flertal arbeten opponerat sig mot uppfattningen att det finns en realistisk och en romantisk Flaubert.⁵² Mot uppfattningen om den splittrade Flaubert anför Dumesnil huvudsakligen två argument. Dumesnil hävdar för det första att Flaubert är det bästa exemplet på det meningslösa i att göra en skarp åtskillnad mellan romantik och realism och mellan realism och klassicism:

Il n'est meilleur exemple que celui de Flaubert pour montrer l'inanité de ces classifications arbitraires, pour prouver que réalisme et romantisme ne s'opposent point, non plus que classicisme et réalisme. (Dumesnil 1947:307)

Dumesnil talar här om godtyckliga klassifikationer men utvecklar dessvärre inte detta "terminologiska" argument. På vilket sätt är klassifikationer med hjälp av termerna "realism", "romantik" och "klassicism" godtyckliga och finns det något sätt att undvika godtyckliga definitioner och tillämpningar av dessa termer? Dessa nära till hands liggande frågor diskuterar Dumesnil inte. Han använder sig själv av dessa termer och han tycks förutsätta att de har en någorlunda bestämd innebörd. Romantik, säger han, "n'est qu'une manière de sentir et de traduire des sentiments, manière tout aussi humaine que les autres modes d'expression de la sensibilité" (Dumesnil 1947:307-8). I ett tidigare arbete, där han diskuterar samma fråga, hävdar han att romantik är "une manière de sentir et de transposer sentiments et sensations sur le plan du lyrisme" (Dumesnil 1928:13). Dumesnils egen bestämning av romantik eller av det romantiska är så vag och för att använda hans egen term, godtycklig, att hans terminologiska argument mot uppfattningen att det finns en realistisk och en romantisk Flaubert inte övertygar.

För det andra hävdar Dumesnil att enheten i Flauberts verk bör

sökas i kompositionstekniken och stilen. De verk som kritiken ofta betecknat som realistiska, *Madame Bovary* (1857) och *L'Education sentimentale* (1869) och de verk som uppfattats som romantiska, *Salammô* (1862) och *La Tentation de Saint Antoine* (1874) har "la même méthode de composition, le même procédé de style, le même tempérament" gemensamt (Dumesnil 1947:308). Detta är ett betydligt starkare argument än det terminologiska argumentet.

Det finns ytterligare ett drag som enligt Dumesnil är utmärkande för alla Flauberts verk, nämligen den deterministiska grundsynen: "Romantique ou réaliste, Flaubert est avant tout déterministe" (Dumesnil 1947:306). Även om detta påstående vore riktigt, är det dock uppenbart att en deterministisk världsåskådning och en tillämpning av en deterministisk människoupfattning i skönlitterärt skapande, oftare är förbundet med den realistiska traditionen än med romantisk litteratur. En del forskare uppfattar en deterministisk åskådning t.o.m. som ett definierande kriterium på realism.⁵³

Den tyske romanisten Erich Köhler t.ex., hävdar att Flauberts mogna verk är genomsyrade av en deterministisk människosyn som avlöser hans ungdomliga och radikala romantiska pessimism (Köhler (1959) 1966:208). Samtidigt är Flauberts romaner radikal samhälls- och tidskritik, hävdar han: "Flauberts Realismus ist kritischer Realismus" (Köhler (1959) 1966:210). Flauberts verk behärskas enligt Köhler av ett oförsonligt hat mot "die ungeistige, egoistische Gesellschaft seiner Zeit", vilket driver honom in i en absolut individualism (Köhler (1959) 1966:212). Flauberts "impassibilité" uppfattar han inte primärt som ett berättartekniskt grepp och som en komponent i dennes romanestetik, utan som ett kritiskt vapen. Flaubert föddes för sent för att som Stendhal och Balzac uppleva "die heroische Epoche des Bürgertums" (Köhler (1959) 1966:210).

Köhlars åsikter om Flauberts "kritiska realism" och dess samhälleliga förutsättningar liknar på väsentliga punkter Georg Lukács' och Arnold Hausers marxistiska uppfattningar. Medan Köhler, som vi sett, betraktar Flaubert som en kritisk realist, uppfattar Hauser honom huvudsakligen som naturalist och Lukács menar att Flaubert intar en mellanställning mellan realism och naturalism.

Hauser påstår att Flaubert "remains the first real naturalistic writer, the first whose works give a picture of reality in harmony with the doctrines of naturalism" (Hauser 1962b:70). Varför Flaubert skall betraktas som naturalist och på vilket sätt hans verk är i harmoni med naturalismens doktriner framgår inte av hans framställning. Hausers påståenden är, som så ofta i *The Social History of Art*

(1962), både oklara och dogmatiska. Det är intressant att notera att Hauser i motsats till Lukács, menar att det Engels kallade "realismens seger" förekommer inte bara hos Balzac utan även hos Flaubert. Hausers motivering för denna uppfattning är dock långt ifrån tillfredsställande.⁵⁴

Lukács betraktar Flaubert som ett övergångsfenomen mellan Balzacs kritiska realism och Zolas naturalism. I essän "Erzählen oder beschreiben" (1936) skisserar han två litterära förhållningssätt och tillvägagångssätt. Att berätta är enligt Lukács att på ett konstnärligt tillfredsställande sätt gestalta personer och händelser i ett socialt växelspel, en författare som beskriver registrerar däremot blott enskildheter och tillfälligheter utan inbördes sammanhang och utan blick för den samhälleliga totaliteten. "Das Erzählen gliedert, die Beschreibung nivelliert", hävdar han och påstår att beskrivningen "zieht die Menschen auf das Niveau der toten Gegenstände herab" (Lukács W 4:214; 220).

Balzac är en berättande och realistisk författare enligt Lukács, medan Zola är typexemplet på en beskrivande och naturalistisk författare. Att berätta och att beskriva, hävdar Lukács, är berättartekniska metoder ("Darstellungsmethoden"), som motsvaras av två skilda förhållningssätt till verkligheten, nämligen "Mitleben oder Beobachten" (Lukács W 4:206). Dessa förhållningssätt, liksom de berättartekniska metoder de korresponderar med, är inte bara samhälleligt betingade, utan en nödvändig följd av samhälleliga förhållanden: "Jeder neue Stil entsteht mit gesellschaftlich-geschichtlicher Notwendigkeit aus dem Leben, ist das notwendige Ergebnis der gesellschaftlichen Entwicklung" (Lukács W 4:205-6).

Lukács' distinktion mellan berättande och beskrivande litteratur är medvetet normativ, det är endast den berättande litteraturen som kan fånga den sociala verkligheten och eftersom det utslagsgivande kriteriet på realism enligt Lukács är kriteriet att ge kunskap om "/die/ treibenden Kräfte der gesellschaftlichen Entwicklung" är det endast den berättande litteraturen som är realistisk (Lukács W 4:209).

Hos Flaubert och Zola handlar det "offensichtlich /.../ nicht um eine richtige und tiefe Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, sondern um eine Verflachung und Verzerrung ihrer Gesetzmässigkeiten" (Lukács W 4:209). Flaubert förväxlar enligt Lukács "das Leben mit dem durchschnittlichen Alltagsleben des Bourgeois" och denna fördom åstadkommer en subjektiv förvrängning av "die dichterische Widerspiegelung der Wirklichkeit" och förhindrar en adekvat och omfattande

återspeglings av verkligheten av det slag som man finner hos t.ex. Balzac (Lukács W 4:212). Lukács är därför inkonsekvent när han trots detta kallar Flaubert och Zola för "bedeutende Vertreter des Realismus der Zeit nach 1848" (Lukács W 4:203). Han hävdar att den avgörande svagheten hos de författare som hör till den beskrivande perioden, dvs. perioden efter 1848, är att de kapitulerar "kampflos vor den fertigen Ergebnissen, vor den fertigen Erscheinungsformen der kapitalistischen Wirklichkeit" och att de blott ser resultatet av utvecklingen men inte kampen mellan motsatta krafter (Lukács W 4:232).

Dessa formuleringar är symptomatiska och avslöjande. Trots att Lukács naturligtvis aldrig uttryckligen hävdar att konstens och litteraturens uppgifter är att illustrera historiefilosofiska teser, historiska "sanningar" eller politiska doktriner är det svårt att inte uppfatta formuleringar som dessa som ett uttryck för tesen att litteraturen skall illustrera historiefilosofiska "sanningar".

Lukács hävdar i artikeln "Verlorene Illusionen" (1935) att medan Balzac skildrar "den Kampf gegen die kapitalistische Degradierung des Menschen" så skildrar hans efterföljare "nur eine kapitalistisch degradierte Welt" (Lukács W 6:489). Romantiken är hos Balzac övervunnen och lever vidare som ett dialektiskt upphävt moment i hans "Gesamtbetrachtung", hos efterföljarna är de romantiska inslagen däremot icke upphävda utan "verdeckt die grossen bewegenden Kräfte der Entwicklung und gibt elegische und ironische Stimmungen und Eindrücke an Stelle der bewegten Objektivität der Sache selbst" (Lukács W 6:489).

Enligt min mening är den avgrundsdjupa klyfta som enligt Lukács skiljer realisten Balzac från sådana "naturalistiska" efterföljare som Flaubert och Zola en ohållbar konstruktion. Avsaknaden av genomförda verkanalyser som stöd för de anspråksfulla och vittgående teserna om Balzacs, Flauberts och Zolas författarskap och om förhållandet mellan realism och naturalism är en allvarlig och genomgående brist hos Lukács.

De terminologiska inkonsekvenserna, bristen på begreppslik precision i kombination med avsaknaden av genomförda verkanalyser och de godtyckliga kategoriseringarna som sällan motiveras med några argument eller exempel befäster intrycket av dogmatism och rigiditet. Peder Hård af Segerstad har på ett träffande sätt beskrivit Lukács' behandling av Balzac, när han påstår att Lukács "värderar Balzac som om han vore samhällsvetare" (Hård af Segerstad 1974:99).⁵⁵ Lukács' huvudsakliga argument för tesen att Flaubert inte är realist är att hans romaner inte ger en adekvat bild av verkligheten eller rättare

sagt av den sociala verklighet Flaubert levde i. Lukács är naturligtvis långt ifrån ensam om uppfattningen att Flaubert inte är realist. Med argument av helt andra slag har många litteraturkritiker, -teoretiker och -historiker kommit fram till samma slutsats.

Victor Brombert, som förnekar att Flaubert är realist, gör det på följande grunder. Han menar att om man tillämpar Welleks kriterier på realism, så är det uppenbart att Flaubert inte är någon realist

If one turns to the strictly scholarly criteria of a René Wellek, according to whom realism is distinguished by its underlying didactic, moralistic and reformist intent, it is obvious that Flaubert does not conform to this pattern (Brombert 1966:6)

Bromberts referat av Welleks åsikt om vad som är utmärkande för realismen är dock inte korrekt. Visserligen påstår Wellek följande: "Realism is didactic, moralistic, reformist", men dessa egenskaper ingår inte i Welleks definition av begreppet realism (Wellek 1961:16). Vad Brombert själv menar med "realism" är inte särskilt tydligt, han hävdar att "realism /is/ definable by the author's socio-politico-economic consciousness of his own time" och menar att realismen också kännetecknas av "a quite peculiar and unique 'transposition of reality into romance'" (Brombert 1966:6).

Det kriterium på realism som Brombert framför är enligt min mening alltför vagt. Även påståendet att "only in the broadest historical and cultural sense, as understood by a Levin or an Auerbach, can one indeed speak of the realism of Flaubert" (Brombert 1966:6), väcker fler frågor än den besvarar. Det kan tolkas på ett sådant sätt att Flaubert uppfyller det anförda kriteriet och med en liberal tolkning av Bromberts kriterium kan man t.o.m. säga att alla författare och all litteratur är realistisk. Det märkliga är att Brombert i detta sammanhang inte alls diskuterar de specifika berättartekniska grepp, som så ofta använts som ett kriterium, och t.o.m. som ett utslagsgivande kriterium på realism.

I D.A. Williams' analys av *L'Education sentimentale* i *The Monster and the Mirror. Studies in Nineteenth-Century Realism* (1978) intar diskussionen av Flauberts realism en framträdande plats. Williams är övertygad om att Flaubert "despite his vehement disclaimers /.../ should be considered as a Realist" (D.A. Williams 1978b:99). Av vilka skäl anser Williams att Flaubert är realist? För det första visar Flaubert genom denna roman en djup förståelse av "the relationship between literature and life", för det andra har Flaubert valt som huvudperson "someone /.../ significantly insignificant", för det

tredje framträder i huvudpersonens karaktär "a number of recurring features of male sexuality", och slutligen har Flaubert beskrivit huvudpersonens liv "against a colourful historical background" (D.A. Williams 1978b:99-100). Det är givet att Williams inte menar att alla realister måste uppfylla dessa kriterier. Den historiska konkretionen torde för Williams vara den viktigaste faktorn. Han betonar nämligen Flauberts strävan att skapa en fiktiv värld av representativa personer eller typer, en värld som måste vara "entirely consistent with the known or ascertainable facts of the real world" (D.A. Williams 1978b:78). För att uppnå detta gjorde Flaubert omfattande studier av den tid och de händelser som beskrivs i *L'Éducation sentimentale*.⁵⁶ Medan Balzacs romaner är "concerned only with the general features of the age, not with precise details", är Flauberts ambition annorlunda: "Flaubert feels the historian's compulsion to make sure the factual details are correct and in documenting himself for his novel proceeds very much like a historian" (D.A. Williams 1978c:277).

Den historiska konkretionen och exaktheten är för Williams kriterier på realism som i hög grad är uppfyllda i denna roman. Ett annat realismkriterium, som för många framstår som minst lika viktigt, är den "objektiva" berättartekniken och författarens frånvaro i verket. Flaubert är en av de 1800-tals författare som tydligast uttryckt detta litterära ideal och försökt omsätta det i praktiken.⁵⁷ Denna s.k. illusionsroman beskriver Erland Lagerroth i *Romanen i din hand* (1976) på följande sätt

Personerna träder oss direkt till mötes, utan kommentarer från författaren. Den ideala framställningsformen är "scenisk"-författaren skall inte "berätta" sin historia utan direkt ställa fram den, "visa" den, låta den tala för sig själv. (Lagerroth 1976:34)

Denna romanforms skapare och mästare är Flaubert och Henry James, konstaterar han, och *Madame Bovary* är det "paradigmatiska mönstret" (Lagerroth 1976:35). Denna romantyp, som även har kallats "den dramatiska romanen" och "den objektiva romanen", betraktar Lagerroth som en speciell form, som utvecklats "inom ramen för den realistiska romanen" (Lagerroth 1976:33-4).

Uttrycket "illusionsroman" är en smula olyckligt. När en person eller grupp omfattar trosföreställningar och uppfattningar som vi bedömer som uppenbart oriktiga, talar vi om illusioner och om perceptuella illusioner när det är fråga om feltolkningar av perceptuella stimuli. Gemensamt för dessa situationer är att man faller

offer för felaktiga föreställningar eller feltolkningar. Varje läsare av en s.k. illusionsroman torde däremot vara medveten om romanens fiktiva karaktär, dvs. att de händelser som skildras inte inträffat och att de personer som förekommer i böckerna inte existerar. Det är därför missvisande när Wellek, som annars brukar poängtera skillnaden mellan liv och dikt, säger att Henry James "insists on extreme objectivity, on illusion even to the degree of delusion. The novel must not appear to be a novel; the author must not interfere" (Wellek 1965b:227).⁵⁸

Flauberts berättarteknik och hans krav på författarens frånvaro har haft stort inflytande på romankonsten och har spelat en stor roll i den romanestetiska och romanteoretiska diskussionen. Wayne Booth hävdar i *The Rhetoric of Fiction* (1961) att många författare och kritiker efter Flaubert "have been convinced that 'objective' or 'impersonal' or 'dramatic' modes of narration are naturally superior to any mode that allows for direct appearances by the author or his reliable spokesman" (Booth (1961) 1987:8).

Mot denna bakgrund är det något överraskande att företrädare för le nouveau roman som Alain Robbe-Grillet, strukturalister som Roland Barthes och dekonstruktivister som Jonathan Culler menar att Flauberts romanestetik i vissa avseenden föregripit de anti-referentiella och anti-mimetiska uppfattningar som förknippas med dessa riktningar.⁵⁹

I *Postmodern Fiction* (1987) hävdar Brian McHale att Flauberts stilistiska bemödanden, koncentrationen på det språkliga uttrycket och hans medvetenhet om språket som konstnärligt medium förbinder honom med både modernismen och postmodernismen och gör honom t.o.m till en föregångare till den postmodernistiska romanen (McHale 1987:149;). Dessa läsningar av Flaubert är ur många synpunkter djupt problematiska, men visar att Flaubert äger - åtminstone i dessa romanestetiska debatter - en aktualitet som Balzac och James, för att nu inte nämna Zola, saknar.

1.4 Zolas romanestetik, realismens seger och naturalismen

Zolas kritiska och teoretiska författarskap omfattar inte mindre än sex volymer i hans samlade verk. Sina viktigaste kritiska och romanestetiska artiklar och skrifter sammanställde han och gav ut mellan 1880 och 1882. De ur vår synpunkt sett intressantaste är samlingarna *Le Roman expérimentale* (1880), *Les Romanciers naturalistes* (1881),

Le Naturalisme au théâtre (1881) och **Une Campagne** (1882). Uppfattningen att Zolas romanestetik i motsats till Balzacs och Flauberts romanestetiska idéer saknar intresse och relevans för nutiden är utbredd. Hemmings ger uttryck åt denna uppfattning när han i sitt arbete **Emile Zola** (1953) påstår att "nothing he ever wrote has damaged Zola's reputation more than the six volumes of critical theory and comment /.../ consisting of reprints" (Hemmings 1966:151). Många är de som instämmer i Harry Levins omdöme att Zola "theorized altogether too much" (1963:305).

Jag skall först diskutera tre viktiga teman i Zolas kritiska författarskap. Det första är hans syn på förhållandet mellan naturalism och realism i konsten, det andra teserna om den naturalistiska romanen som en tillämpning av den experimentella metoden och det tredje är Zolas reflexioner kring den konflikt som enligt hans mening råder mellan Balzacs politiska åskådning och hans verk. Zolas uttalanden är besläktade, men inte identiska med Engels' tankar om "realismens seger" hos Balzac.

Zola var alltid angelägen att framhålla att hans naturalism inte var någon absolut nyhet utan snarare en vidareutveckling av en lång tradition. Bröderna Goncourt betraktar Balzac som "le père et le maître à nous tous" (Goncourt, **Journal** 17:139) och Zola kallar honom "le père du naturalisme" (Zola OC 46:104). Det är dock bara ett fåtal av Balzacs verk som förebådar den naturalistiska romanen enligt Zola. Eftersom den exakta återgivningen av det verkliga livet är ett viktigt kriterium på naturalism (och realism) enligt Zola, nämner han i detta sammanhang de romaner som enligt hans uppfattning uppfyller detta kriterium. Det är, förutom **Eugénie Grandet** (1833) och **Le Père Goriot** (1835), inte överraskande Balzacs sena romaner, **La Cousine Bette** (1846) och **Le Cousin Pons** (1847), vilka enligt Zola ger "des peintures exactes" (Zola 44:108).

Innan Balzac lyckats skapa dessa "naturalistiska" romaner, har han länge varit insnärjd "dans les inventions les plus singulières, dans la recherche d'une terreur et d'une grandeur fausses", menar han (Zola 44:108). En stor del av Balzacs produktion är varken realistisk eller naturalistisk, menar han, det är i stället ofta fråga om "un rêve énorme" (Zola OC 44:109).

Zola understryker att han inte skapat någon "religion littéraire" utan blott studerat sin egen tid och funnit att naturalismen behärskar allt fler av samhällslivets områden, vetenskaperna, konsten, litteraturen och politiken, "Le naturalisme ne m'appartient pas, il appartient au siècle" (Zola OC 41:210). I artikeln "Le Naturalisme

au théâtre" (1879) anknyter Zola till den utbredda uppfattningen enligt vilken "toute la critique /.../ depuis Aristote jusqu'à Boileau, a posé ce principe qu'une oeuvre doit être basée sur le vrai" (Zola OC 41:91).⁶⁰

Naturalismen innebär enligt Zola att återvända till naturen: "Le naturalisme, dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est" (Zola OC 41:95). Den moderna naturalismen som triumferar med Balzac har i Diderot en av sina viktigaste föregångsmän, menar han (Zola OC 41:97). De egenskaper som utmärker den renodlade naturalistiska romanen finns redan i hög grad hos Stendhal och Balzac:

Ils faisaient par le roman l'enquête que les savants faisaient par la science.

/---/

Leur besogne consistait à prendre l'homme, à le disséquer, à l'analyser dans sa chair et dans son cerveau. (Zola OC 41:100)

Några av Balzacs verk är naturalistiska men Flaubert har kompletterat "la formule actuelle", som Zola uttrycker det (Zola OC 41:100).⁶¹ Flaubert har tillfört den naturalistiska romanen någonting den tidigare saknat, nämligen "la forme parfaite et impérissable qui aide les oeuvres à vivre" (Zola OC 41:101).

Vilka är då den naturalistiska romanens kännetecken enligt Zola. I "Le Naturalisme au théâtre" nämner han två egenskaper som han betraktar som "les caractères constitutifs".⁶² För det första är den naturalistiska romanen "une enquête sur la nature, les êtres et les choses" (Zola OC 41:102). Romanen är ett protokoll eller en polisrapport, säger han och använder ett av sina favorituttryck "procès-verbal". Den andra grundläggande egenskapen hos den naturalistiska romanen är dess opersonliga och objektiva karaktär, "le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure" (Zola OC 41:103).

Den naturalistiske författaren är inte närvarande i sitt verk, han uttrycker inga egna känslor och åsikter, han visar blott det han har sett, säger Zola. Lika litet som vetenskapsmannen ingriper den naturalistiske författaren i sitt verk (Zola OC 41:103-4). "Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la haute leçon du réel", säger han i avslutningen av presentationen av naturalismen på romankonstens område i "Le Naturalisme au théâtre" och tillägger, "nous ne sommes que des savants, des analystes, des anatomistes"

(Zola OC 41:105).

Naturalismens apostoliska succession i modern tid sträcker sig från Diderot över Stendhal, Balzac, Flaubert och bröderna Goncourt till Zola själv, hävdar han. I artikeln "Le Naturalisme" (1881) säger han att "avec Diderot /.../ naissent les méthodes d'observation et d'expérimentation appliquées à la littérature" (Zola OC 46:102).

Zolas mest berömda och beryktade programskrift är "Le Roman expérimentale" (1880), där han tydligare än någon annanstans försöker visa att det finns en långtgående analogi mellan den experimentella metoden i medicinsk vetenskap och den experimentella metoden i litteraturen. Liksom medicinen tidigare varit en konstart men utvecklats till en vetenskap, kan också litteraturen, hävdar han, bli vetenskaplig (Zola OC 41:33). Den naturalistiske författaren är liksom Claude Bernards vetenskapsman både observatör och experimentator. "L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ" och det experimentella består i att författaren placerar sina romanfigurer "dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude" (Zola OC 41:16). Även om romanförfattaren inte kan upptäcka några nya psykologiska och sociologiska lagbundenheter kan han uppnå och illustrera "la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale" (Zola OC 41:17).

Ibland uttrycker sig Zola försiktigare och framhåller att den naturalistiske författaren inte är någon vetenskapsman, "nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences" (Zola OC 41:37-8). I samma passage säger han att naturalisten inte anser sig kunna ignorera "des vérités physiologiques nouvelles", om han vill förstå människan.

Felsluten i Zolas "Le Roman expérimentale" är så uppenbara att det är svårt att tro att Zola själv trodde på det hans skrev. Det finns mycket som tyder på att hans skrift skall läsas som propaganda för en uppfattning om romanens funktion och uppgifter, en uppfattning han utvecklat tidigare och oberoende av Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865).⁶³ I *Theory of Literature* menar Wellek att "Zola sincerely believed in his scientific theory of the experimental novel" (Wellek & Warren (1949) 1963:149), medan han i *A History of Criticism* intar en rimligare ståndpunkt, nämligen att "the 'experimental novel' was only a new slogan added to the general theory of naturalism that Zola had developed since the sixties" (Wellek 1965b:15). Hemmings har en liknande uppfattning, trots att han

betecknar Zolas manifest som infantilt och "unbelievably naïve" (Hemmings 1966:152). Zola försummade "none of the devices practised by the professional advertiser and propagandist", säger han (Hemmings 1966:153).⁶⁴

Trots att Zola energiskt betonar likheten mellan romanförfattaren och vetenskapsmannen förnekar han inte personlighetens roll och originalitetens betydelse i konsten. I artikeln "Proudhon et Courbet" (1865) formulerar han åsikten att konstverket är ett hörn av verkligheten sett genom ett temperament: "Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament" (Zola OC 40:24), i "Le Naturalisme au théâtre" framförs samma tanke, men med några viktiga modifikationer: "Il est certain qu'une oeuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament" (Zola OC 41:92). Att ett konstverk inte kan vara någonting annat än en subjektiv skapelse, tycks den sene Zola beklaga, dessutom är det notabelt att "création" i den tidigare formuleringen har bytts ut mot "nature". Det råder emellertid ingen tvekan om att Zola inte vill förneka personlighetens betydelse och att han anser att all konst i viss mening är en subjektiv skapelse, hur mycket man än försöker tillämpa "den experimentella metoden".

Dessa subjektivistiska tendenser är ännu tydligare i några tidiga skrifter, där Zola framför uppfattningar, som knappast är förenliga med de "scientistiska" åsikterna i "Le Roman expérimentale" och "Le Naturalisme au théâtre". Texten "Deux définitions du roman" (1866), innehåller några intressanta synpunkter på definitionen av romanen som genre, synpunkter som visar att Zola långt ifrån alltid tänkte i positivistiska banor. I själva verket argumenterar Zola här för uppfattningen att begreppet roman är ett öppet begrepp, för att nu använda en modern term, som kommit i omlopp i den filosofiska estetikens framför allt genom Morris Weitz' insatser.

"Le roman", säger Zola, "est un exemple frappant des continuels changements qu'éprouvent les créations humaines, et de la difficulté qu'on trouve à étiqueter avec exactitude tout un ensemble de nos oeuvres" (Zola 1866:194). Sedan kontrasterar han botanistens definitioner och klassifikationer med litteraturkritikerns och hävdar att några exakta kategoriseringar och definitioner är omöjliga på litteraturens område. En definition av romanen, framhåller han

ne sera ni exacte, ni complète, car les romanciers de demain apporteront, à coup sûr, des éléments dont je n'ai pas conscience et qui feront éclater le cadre que je vais tracer.
(Zola 1866:194)

Zolas tanke är att romanen som genre ständigt tillförs nya element och att det därför är omöjligt att räkna upp de grundläggande egen-skaper som konstituerar romanen som sådan utan att riskera att romanens utveckling redan i morgon spränger den begreppsliga ram inom vilken definitionerna och beskrivningarna av romanens grundläggande karakteristika formuleras.⁶⁵

Hos den tidige Zola finns en subjektivistisk tendens, som sällan uppmärksammas, och om man betraktar hans senare romanestetiska formuleringar som mer eller mindre propagandistiska, bör man kanske tillmäta dessa tidiga åsikter betydligt större betydelse än som är brukligt. I en recension av Victor Hugos *Les Chansons des rues et des bois* (1865) betonar Zola att den värld som poeten och romanförfattaren beskriver alltid är en skapad värld, mellan författaren och verkligheten finns ständigt en ogenomtränglig slöja; det landskap författaren beskriver liknar det verkliga landskapet lika litet som drömmen sanningen (Zola OC 40:83-4).

I ett brev från samma tid talar han om olika konststilar som olika sätt att närma sig verkligheten. Han skiljer mellan tre konststilar som han kallar "skärmar": "L'écran classique, l'écran romantique, l'écran réaliste" (Zola OC 48:254). Ingen av dessa konstformer har en omedelbar och oförmedlad tillgång till verkligheten i sig: "La réalité exacte est /.../ impossible dans une oeuvre d'art" (Zola OC 48:250). "L'écran réaliste" liknar han vid ett mycket tunt och genomskinligt fönsterglas, "qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité"; realistens förnekande av existensen av denna skärm är, understryker han, mycket högmodigt (Zola OC 48:255).

Alain de Lattre hävdar i *Le Réalisme selon Zola* (1975) att Zola aldrig övergivit denna "théorie de l'écran" och att dessa idéer om personlighetens och konventionernas roll inte bara är förenliga med, utan t.o.m. bekräftas av Claude Bernards vetenskapsteoretiska grundsyn (Lattre 1975:98-9). De Lattre menar att varken Bernard eller Zola trodde att subjektet är en obearbetad fotografiplåt och han drar slutsatsen att bröderna Goncourts uppfattning om realism skiljer sig från Zolas i detta viktiga avseende (Lattre 1975:99). Om detta är riktigt är den traditionella bilden av Zola som en naiv teoretiker som tror att konsten kan ge en av traditioner och konventioner och av konstnärens personlighet oberoende, objektiv bild av verkligheten felaktig, eller åtminstone i behov av revision.

En återkommande kritik som det litterära etablissemangen med kritiker som Brunetière, Lanson och Faguet i spetsen riktade mot Zola var,

att han långt ifrån att vara en objektiv samhällsskildrare i själva verket var en omedveten romantiker. Intressant nog menade också några av de som stödde Zola att han i djupet var en romantiker mer än något annat (Se Hemmings 1966, kap.5). Att en konstnärs avsikter och målsättningar inte överensstämmer med vad han faktiskt åstadkommer är ett vanligt fenomen. Som ett exempel på detta förhållande anför Wellek just Zola, som trots sin tro på den experimentella metoden, "actually produced highly melodramatic and symbolic novels" (Wellek & Warren (1949) 1963:149). Zola har på sätt och vis själv medgivit att hans romaner inte är resultatet av någon experimentell metod. Under samma tid, som manifesten och de programmatiska artiklarna publicerades skriver han nämligen att han är "un poète et /... mes oeuvres sont bâties comme de grandes symphonies musicales" (cit.eft. Ternois 1960:607).⁶⁶ I förordet från 1868 till andra upplagan av **Thérèse Raquin** jämför Zola sin verksamhet med "le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres" (Zola OC 34:ix). Det är onekligen skillnad mellan att skriva symfonier och att utföra obduktioner.

Ett annat återkommande tema i kritiken av Zola och naturalismen är att den naturalistiska litteraturen upphäver skillnaden mellan konst och vetenskap, eller som Yves Chevrel uttrycker det i **Le Naturalisme** (1982):

Parmi les reproches fondamentaux adressés à Zola figure au tout premier rang, aujourd'hui encore, celui de confondre activité littéraire et activité scientifique. Il est incontestable que Zola, comme beaucoup de ses contemporains, est séduit par le modèle scientifique, qu'il voit triompher partout. (Chevret 1982:27)

Chevret påstår vidare att man måste ta på allvar den kritik som riktats mot naturalisterna, nämligen att de lämnat "le terrain esthétique" (Chevret 1982:26). Det är emellertid inkonsekvent att som t.ex. Brunetière, kritisera Zola för att genom sin "vetenskapliga" metod upphäva distinktionen mellan konst och vetenskap och samtidigt hävda att han är romantiker. Att Zola skulle ha sammanblandat konstnärlig och vetenskaplig verksamhet är en kritik som enligt min mening är föga genomtänkt. En sak är vad Zola säger - och inte ens hans programmatiska uttalanden kan tolkas som ett entydigt uttryck för uppfattningen att det inte finns någon principiell skillnad mellan konst och vetenskap - en annan vad han faktiskt gör. Menar Chevret att Zola faktiskt ägnar sig åt vetenskaplig verksamhet och därmed lämnar det estetiska fältet, eller är det snarare så att Zola har

lämnat det estetiska fältet genom att påstå att hans romaner är tillämpningar av den experimentella metoden?

Misstanken att den kritik Zola utsattes för har andra bevekelsegrunder än omsorgen om konstens autonomi och "det estetiska fältet", förefaller mig välgrundad. Dessa motiv kan man sluta sig till om man reflekterar närmare över t.ex. Faguet's påstående att "Zola était un Balzac plus gros, plus vulgaire" (Faguet 1913:190) eller Brunetières påstående att Zola i hög grad saknar både takt och smak och att han förtalar "les mœurs de la bourgeoisie" (Brunetière (1887) 18-96:324).

Även i andra länder, där naturalismen bredde ut sig, bemöttes den av en liknande moralistisk kritik.⁶⁷ Auerbachs kommentarer till den passage i *Germinal* som analyseras i *Mimesis*, förefaller mig träffa sakens kärna:

Es handelt sich nicht mehr, wie noch bei den Goncourts, um den sinnlichen Reiz des Hässlichen; sondern, ohne jeden Zweifel, um den Kern des sozialen Problems der Zeit, um den Kampf zwischen Industriekapital und Arbeiterklasse. (Auerbach (1946) 1959:476)

Mycket av kritiken mot Zola och naturalismen var utan tvekan politiskt betingad. Det är inte bara den etablerade litteraturkritiken som anklagar Zola för förtal och för förvanskning av den sociala verkligheten. Genom att i romanen *L'Assommoir* skildra dryckenskap, fysiskt och andligt förfall bland Paris fattiga arbetare, hade Zola enligt Paul Lafargue, Marx' svärson, förtalat arbetarklassen. Marxistiska kritiker var överlag kritiskt inställda till Zolas författarskap liksom till naturalismen överhuvud.⁶⁸ Det faktum att Zola hyste sympatier för Fourriers "utopiska" socialism, torde inte vara utan betydelse i sammanhanget.

Ingenting är dock felaktigare än Lukács' påstående att Zola är en passiv iakttagare av den sociala verkligheten. Romaner som *L'Assommoir* (1877), *Germinal* (1888) och *La Débâcle* (1892), uppfattades och bedömdes av kritiken och läsarna som samhällskritiska. Zolas öppna brev i Drefysaffären till republikens president är betitlat "J'accuse", en titel som Harry Levin påpekar, passar flera av Zolas romaner (Levin 1963:315). Trots sina bekännelser till den experimentella metoden erkänner Zola öppet i den debatt som följde skandal-succén *L'Assommoir* att syftet med romanen var politiskt och socialt: "Si l'on voulait me forcer absolument à conclure, je dirais que tout *L'Assommoir* peut se résumer dans cette phrase: Fermez les cabarets, ouvriez les écoles" (Zola OC 49:467).⁶⁹

Per Nykrog, som inte hör till dem som har förletts att tro att Zolas romaner förkroppsligar någon experimentell metod, beskriver romancykeln **Les Rougon-Macquart** (1871-93) på följande sätt:

ett verk buret av en mäktig mytskapande fantasi, lidelsefullt engagerat mot en bakgrund av illa dold vrede, medkänsla eller skräck, ett visionärt verk, ett av de mycket få inom romanlitteraturen som har fångat något av det övermänskliga som ger den förlitterära, religiösa eller halvreligiösa epiken dess storslagenhet. (Nykrog 1973b:127)

Jag skall nu diskutera det tredje temat som nämndes i inledningen av detta avsnitt, nämligen Zolas reflexioner om det revolutionära i Balzacs författarskap, som går stick i stäv mot Balzacs uttalade sociala och politiska övertygelser. Zolas uttalanden i detta ämne är fåtaliga men ämnet är i sig intressant och ger oss tillfälle att diskutera Engels' tes om "realismens seger" och Lukács' vidareutveckling av den.

Zola, som inte hyste någon som helst sympati för Balzacs politiska och sociala övertygelser, men beundrade honom som författare, hävdar att det finns en motsägelse mellan Balzacs övertygelser och det verk han skapade: "Il a pu professer ouvertement des opinions catholiques et monarchiques, toute son oeuvre n'en est pas moins scientifique et démocratique, dans le sens large du mot", heter det i "Le Naturalisme" (Zola OC 46:104). I **Les Romanciers naturalistes** uttalar sig Zola utförligare i ämnet. Trots sina legitimistiska åsikter har Balzac skapat "l'oeuvre la plus révolutionnaire", som

démolit le roi, démolit Dieu, démolit tout le vieux monde, sans qu'il paraisse s'en douter; et une seule chose reste chez lui, l'affirmation moderne, la croyance au travail, l'évolution scientifique qui est en train de transformer l'humanité.

/---/

Il est certain que Balzac, bon gré, mal gré, a conclu pour le peuple contre le roi, et pour la science contre la foi. (Zola OC 44:62-3)

Det finns intressanta likheter mellan Zolas uttalanden om förhållandet mellan Balzacs politiska övertygelser och verkets faktiska karaktär och effekter och det Engels kallar "realismens seger" hos Balzac. I brevutkastet till Margaret Harkness, som Engels författade 1888, uttrycker han sin uppskattning av Balzac i följande ordalag:

Balzac whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas **passés, présents et à venir**, in **La Comédie humaine** gives us a most wonderfully realistic history of French 'Socie-

ty,' describing, chronicle-fashion, almost year by year from 1816 to 1848, the progressive inroads of the rising bourgeoisie upon the society of nobles /.../ (Engels (1888) 1974:116)

Balzac sympatiserar med aristokratin som är dömd till undergång, trots detta är hans satir aldrig vassare, hans ironi aldrig mera bitande än när hans beskriver denna aristokrati, menar Engels. De enda gestalter Balzac beskriver med oförställd beundran är hans politiska motståndare, republikaner och demokrater, och Engels konkluderar

That Balzac thus was compelled to go against his own class sympathies and political prejudices, that he **saw** the necessity of the downfall of his favorite nobles, and described them as people deserving no better fate; and that he **saw** the real men of the future where, for the time being, they alone were to be found—that I consider one of the greatest triumphs of Realism /här framhävt/, and one of the grandest features in old Balzac. (Engels (1888) 1974:117)

Zolas åsikter om Balzacs politiska inställning och deras relation till *La Comédie humaine* är inte identiska med Engels' uppfattning i denna fråga, vilket ibland påstås (t.ex. Wellek 1965b:18).

När det gäller Zolas formulering kan vi notera två ting. För det första säger han att Balzacs verk är vetenskapligt och demokratiskt i ordets vida mening, ett påstående som är mycket vagt. Vilken är denna vida betydelse av dessa ord och vad innebär det att ett verk är vetenskapligt och demokratiskt i denna vida mening? För det andra bör man lägga märke till att Zola inte påstår att Balzacs verk är realistiskt, utan påstår att det är revolutionärt. Att ett realistiskt verk skulle vara detsamma som ett revolutionärt verk för Zola, är inte uteslutet, men ingalunda säkert. I diskussionen om "realismens seger" utgår man ofta tanklöst från att ett realistiskt verk är detsamma som ett revolutionärt verk. Vad påståendet att Balzac "a conclu pour le peuple contre le roi, et pour la science contre la foi" betyder, är svårt att säga.

Zola är inte den förste som påstår att Balzacs verk är revolutionärt mot författarens vilja. Tanken att Balzacs verk är revolutionärt framfördes både av Victor Hugo och den socialistiske litteratören och författaren Jules Vallès, men inte heller de talar om realism i detta sammanhang.⁷⁰

Engels' brevutkast publicerades först 1932 i Moskva. Detta brev, liksom andra uttalanden av Marx och Engels om konst och litteratur, fick stor betydelse för utformningen av den socialistiska realismens

program på författarkongressen 1934. Om realismens innebörd säger Engels följande: "Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances" (Engels (1888) 1974:115). Denna tanke, som brukar kallas Engels' definition eller rentav Engels' realismteori, "became the guiding artistic principle of socialist realism", skriver Ermolajev i **Soviet Literary Theories** (1963) (Ermolajev 1963:169).⁷¹

Engels' tankar om Balzacs realism innehåller två moment som saknas hos Zola. Dels har Balzac enligt Engels skrivit "a most wonderfully realistic history" som han liknar vid en krönika, dels har han sett att aristokratins undergång är historiskt nödvändig och han har förstått vilka framtidens människor är. Att han förstod att framtiden tillhör barrikadkämparna är en av realismens största triumfer enligt Engels. Huruvida realismen kan triumfera på andra sätt och i andra former, säger han ingenting om. Sannolikt menar han att det också är fråga om realismens seger när realismen "crop/s/ out even in spite of the author's opinions", men han använder inte uttrycket "realismens triumf" i detta fall (Engels (1888) 1974:116).

Att Balzac i viss mån kunnat se in i framtiden är under alla omständigheter för Engels ett resultat av realismens triumf.⁷² Någon liknande tanke finns varken hos Vallès eller Zola. Jan Myrdals påstående att "Vallès /.../ utvecklade den tankegång som efter Engels brev nu kallas 'realismens triumf'" är därför felaktigt. (Myrdal (1974) 1981:133).

Inte minst hos Lukács har tesen om realismens triumf fått en central ställning. Enligt Lukács segrar realismen inte bara hos Balzac utan också hos Walter Scott och Leo Tolstoj, men däremot varken hos Zola eller Dostojevskij.

I artikeln "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls" (1938) hävdar Lukács att realismens seger hos Balzac innebär "den Triumph der realistischen Gestaltung, der literarisch richtigen und tiefen Spiegelung der Wirklichkeit über die individuellen und klassenmässigen Vorurteile Balzacs" (Lukács W 4:268). Lukács menar att han i denna passage återgivit Engels' åsikter, men betraktat som ett referat av vad Engels skrev är det en övertolkning. Lukács' förklaring av hur realismens seger kommer till stånd är dunkel:

Der Sieg des Realismus ist kein Wunder, sondern das notwendige Ergebnis einer sehr komplizierten dialektischen Vorgangs, der fruchtbaren Wechselbeziehung des bedeutenden Schriftstellers zur Wirklichkeit. Freilich, mit dem Eintreten der ideologischen Verfallsperiode wird diese Wechselbeziehung immer schwieriger, ihre

Herstellung stellt immer grössere Anforderungen an die intellektuelle und moralische Persönlichkeit des einzelnen Schriftstellers. (Lukács W 4:268-9)

Det finns alltså två slags faktorer som kan förhindra eller försvåra realismens seger i ett författarskap, den objektiva historiska och samhälleliga situationen och författarens personlighet. Om en uttalat konservativ författare som Scott eller Balzac lyckats åstadkomma verk som enligt Lukács' kriterier är realistiska och det sålunda är fråga om realismens seger, beror detta på samhälleliga förhållanden och författarens intellektuella och moraliska personlighet, eller rättare sagt på det dialektiskt växelspelet mellan dessa. Om realismen inte segrar beror det på samma faktorer och deras dialektik.

I artikeln "Zum hundertsten Geburtstag Zolas" (1940) hävdar Lukács dels att realismen inte triumferar hos Zola dels att Zolas metod var oövervinnerlig eftersom den härstammar "aus dem gesellschaftlichen Sein des vereinsamten Beobachters" (Lukács W 6:516). Eftersom naturalismen enligt Lukács är "ein gesellschaftlich-geschichtlich notwendiger Abstieg" (Lukács W 6:489) är konsekvensen av Lukács' resonemang att det antingen var helt omöjligt för Zola att skriva realistiskt eller att det fanns sådana moraliska och intellektuella brister hos honom att han inte ville eller kunde övervinna de objektiva hindren.

Om Lukács i likhet med Hauser hade funnit en realismens seger hos Zola hade han förmodligen, med åberopande av sin dialektiska modell, hänvisat till författarens heroiska strävan att övervinna samhällets objektiva logik. Lukács' formuleringar är sådana, att man allt efter behov kan betona samhälleliga eller personliga faktorer och resultatet blir att hans dialektiska förklaring av realismens seger förklarar allt och inget.

Eftersom realism som konstnärlig kategori är nära knuten till, eller t.o.m. identisk med konstens mimetiska väsen (Lukács W 11:461; W 12:231), innebär det att varje realistiskt verk automatiskt har ett stort konstnärligt värde. Lukács' manöver tillåter honom att betrakta all stor litteratur från Homeros till Thomas Mann som realistisk. Baudelairens ironiska anmärkningar i artikeln "Anniversaire de Shakespeare" (1864) är tänkvärda i detta sammanhang. Sedan Olympen förkastat l'art pour l'art, säger han, har allt man numera kan beundra inom litteraturen antagit "la couleur révolutionnaire et philanthropique. Shakespeare est socialiste" (Baudelaire OC 2:228). För Lukács är all stor konst realistisk och är realismen inte ett resultat av en medveten strävan så är den det på grund av realismens seger.

I en senare skrift, "Kunst und objektive Wahrheit" (1954), påstår Lukács att det finns något han kallar romangestalternas egen, inre dialektik, som författaren måste fullfölja och denna idé förknippar han med Engels' uppfattning om realismens seger på följande sätt:

Engels hat dieses objektive Eigenleben der Gestalten Balzacs und das ihrer Schicksale sehr tief aufzeigt, indem er nachwies, dass die Dialektik der gestalteten Welt Balzacs ihn als Dichter zu anderen Konsequenzen geführt hat, wie es jene waren, die die Grundlage seiner bewussten Weltanschauung bildeten. (Lukács W 4:636)

Detta är ett exempel på de måttlösa generaliseringar som är legio i Lukács' litteraturkritiska och litteraturteoretiska författarskap. I själva verket hänvisar Engels i sitt brevutkast bara till en enda episod i ett av Balzacs verk, där Balzac enligt Engels' uppfattning visar sin beundran för "the republican heroes of the Cloître Saint Merri, the men, who at that time (1830-1836) were indeed the representatives of the popular masses" (Engels (1888) 1974:116-7).⁷³ Även om Engels' tolkning av denna episod vore riktig har han därmed inte visat att Balzac insåg vem framtiden tillhörde, än mindre har han genom att på några rader beröra en enstaka episod uppvisat "die Dialektik der gestalteten Welt Balzacs", som Lukács påstår. Engels' generaliseringar har ytterligare generaliserats av Lukács och idén om realismens seger har fått en utformning som Engels knappast kunnat föreställa sig när han skrev ner några goda råd till den socialistiska författarinnan Miss Harkness.⁷⁴

Att det finns likheter mellan Zolas och Engels' uppfattningar om diskrepansen mellan en författares åsikter och hans verk kan inte förnekas. Medan Lukács inte ens omtalar dessa likheter, diskuterar Hauser Zolas åsikter och jämför dem med Engels. Hauser påstår dels att Zola har föregripit Engels, vilket inte är helt korrekt eftersom "realismens seger" inte betyder detsamma för Zola som för Engels, dels att Engels' framställning är "scientifically exploitable" och att Engels formulerar "one of the most important heuristic principles in the whole sociology of art" (Hauser 1962b:48). Några sådana principer finns enligt min mening inte i Engels' brevutkast och för den delen inte heller i Zolas uttalanden om förhållandet mellan Balzacs politiska övertygelser och verkens allmänna karaktär.⁷⁵

Zolas och Engels' uppfattning att ett litterärt verk kan läsas och uppfattas på ett annat sätt än författaren avsåg är naturligtvis riktig men det är en insikt som är lika gammal som all hermeneutisk verksamhet.

Förhållandet mellan realistisk och naturalistisk litteratur och mellan en realistisk och naturalistisk romanestetik är ett tema som diskuterats mycket. Jag skall avsluta detta avsnitt med att beröra några frågeställningar i denna diskussion.

Zolas namn är för alla tider förknippat med naturalismens romanestetik och den naturalistiska romanen. Zola "may take the sole credit for having popularized the word", påpekar Hemmings (Hemmings 1954:110), men det är inte lika självklart att Zola är den förste naturalistiske författaren eller att han är den förste som omfattat en naturalistisk romanestetik. Som vi sett har Flauberts *Madame Bovary* av många betecknats som en naturalistisk roman; andra har i bröderna Goncourt sett de första naturalisterna. I Jules och Edmond de Goncourts verk finns flera drag som föregriper Zola, inte minst deras idé om "le document humaine" och uppfattningen att romanen skall vara "vetenskaplig".

Germinie Lacerteux (1864) kallade de "la clinique de l'Amour" (E. & J. Goncourt (1864) 1901:vi). Själva ansåg de att Germinie Lacerteux har tjänat som modell för all efterföljande litteratur som kallat sig realistisk eller naturalistisk (Se Martino 1930:17). Jules och Edmond de Goncourts författarskap betecknas ömsom som realistiskt ömsom som naturalistiskt. Martino t.ex. hävdar att bröderna Goncourts estetiska åsikter är "la première forme de la doctrine naturaliste" fastän han på samma ställe säger att de mer än någon annan, "ont réalisé plus complètement /.../ les diverses aspirations de la doctrine réaliste" (Martino 1930:15). Bröderna Goncourt intar en viktig plats i realismens historia, säger Dumesnil, de förebådar naturalismen (Dumesnil 1962:146). Bröderna Goncourt betecknas av Dumesnil både som realister och naturalister, de utgör förbindelselänken mellan den realistiska rörelsen och den naturalistiska skolan enligt honom (Dumesnil 1962:146).

Det är ett intressant faktum att varken Zola eller bröderna Goncourt gjorde någon tydlig distinktion mellan realism och naturalism utan använde ofta dessa termer synonymt.⁷⁶ I förordet till *Les Frères Zemganno* (1879) talar Edmond de Goncourt om "la victoire du réalisme, du naturalisme, de l'étude d'après nature en littérature" (E. Goncourt 1879:ix).

Även om det numera är vanligt att man både i forskning och historieskrivning försöker skilja mellan realism och naturalism på det litterära området är det långt ifrån självklart hur en sådan gränsdragning skall göras. I litteraturen finner man många exempel på en synonym användning av termerna "realism" och "naturalism".

I standardverket över den filosofiska estetikens historia, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (1966), skriver Beardsley följande:

The fullest and most vigorous defense of Realist aesthetics is to be found in the writings of Emile Zola, and principally in two long essays, "The Experimental Novel" and "Naturalism in the Theatre". (Beardsley 1966:291).

Jag skall här ta upp ett nutida försök till en gränsdragning mellan realism och naturalism som illustrerar några svårigheter en sådan gränsdragning stöter på. Lilian Furst och Peter Skrine framhåller i *Naturalism* (1971) att Zolas och andras ovilja eller oförmåga att göra någon skarp distinktion mellan realism och naturalism är en av orsakerna till det vacklande språkbruket hos senare tiders litteraturforskare (Furst & Skrine 1971:5-6). Att Zola och andra naturalister inte ville framhäva skillnaderna mellan realism och naturalism utan tenderade att uppfatta realism och naturalism som identiska, kan enligt Furst och Skrine bero på att man ville göra den naturalistiska romanen acceptabel för en publik som vant sig vid de tidiga realisternas lamare och mindre chockerande skildringar. En annan orsak till oviljan att skilja mellan realism och naturalism var enligt Furst och Skrine oförmågan att se någon verklig skillnad mellan realism och naturalism:

With Huysmans and many of his contemporaries the confusion more likely stems from a genuine inability to distinguish between the two. One of the difficulties lay, of course, in the lack of a definition of "Realism" in the mid-nineteenth century, let alone a coherent artistic theory. Much of the writing on the subject was of an *ad hoc* nature, centered on one specific work rather than tackling the whole problem. (Furst & Skrine 1971:7)

Furst och Skrine förutsätter här flera ting som är problematiska. För det första förutsätter de att det finns en klar skillnad mellan realism och naturalism, för det andra att en definition av "realism" skulle avhjälpa problemet och för det tredje att problemet inte kan lösas om man undersöker enskilda verk i stället för "the whole problem".

I dag finns det en mängd definitioner av och teorier om realism och realismen, men man kan knappast påstå att detta bidragit till att åstadkomma enighet om realismens natur och innebörd eller att frågan hur realism och naturalism förhåller sig till varandra har besvarats en gång för alla. Även om det funnes en definition av be-

greppet realism som alla accepterade, skulle detta inte alls automatiskt medföra någon enighet om relationen mellan realism och naturalism eller på ett avgörande sätt bidra till att lösa tvister om vilka författare som är realister och vilka som inte är det. Enighet om realismkriterier medför inte utan vidare enighet i tillämpningen av kriterierna.

Furst och Skrine menar att det finns avgörande skillnader mellan naturalism och realism även om naturalism och realism inte är oberoende av varandra. De liknar förhållandet mellan realism och naturalism vid siamesiska tvillingar. Det gemensamma för realisterna och naturalisterna är enligt Furst och Skrine "the fundamental belief that art is in essence a mimetic, objective representation of outer reality (in contrast to the imaginative, subjective transfiguration practised by the Romantics)" (Furst & Skrine 1971:8). Realisterna skiljer sig från naturalisterna enligt Furst och Skrine på följande sätt:

Their biological and philosophical assumptions separate them from the Realists with their unbiased objectivity, for in observing life the naturalists expect a certain pattern. (Furst & Skrine 1971:9)

Detta försök till bestämning av skillnaderna mellan realism och naturalism är förvirrande. För det första kan man fråga sig om yttrandet om realisternas "unbiased objectivity" är ett yttrande de re eller de dicto, är tanken verkligen den att realisterna faktiskt gav objektiva och fördomsfria skildringar av verkligheten? För det andra är det svårt att se att det faktum att naturalisten förväntar sig att finna vissa bestämda mönster i verkligheten skulle vara en avgörande skillnad mellan naturalisten och realisten. Förväntade sig inte Balzac, om han nu skall betecknas som realist, att finna mycket bestämda mönster i verkligheten, mönster som han försökte återge och illustrera i sina verk och utgick inte också han från vissa filosofiska och biologiska antaganden om verkligheten?

Uppfattningen att naturalisterna skrev sina verk i enlighet med en metod är utbredd och betraktas ofta som ett viktigt eller t.o.m. som ett utslagsgivande kännetecken på naturalism. En sådan uppfattning är dock förbunden med stora svårigheter. Enligt min mening är talet om metoder i detta sammanhang mycket oklart. Jag misstänker att det myckna talet om metoder inte är opåverkat av vad många 1800-tals författare själva sagt om sina "metoder". Hauser, t.ex. hävdar, efter att ha kritiserat Zola för att tala om experimentella metoder,

att Zolas romaner är "the result of a systematic scientific method" (Hauser 1962b:81). Och Jeremy Hawthorn, som inte har mycket gemensamt med Hauser, uttrycker en liknande tanke, när han hävdar att man bör reservera termen "naturalism" för sådana verk "which were written according to a method founded upon the belief that there is a natural (rather than supernatural or spiritual) explanation for everything that exists or occurs" (Hawthorn 1985:28). Som exempel på sådana författare nämner han bröderna Goncourt, Zola och George Moore. Det är naturligtvis riktigt att författare som Zola ansåg att det finns en naturlig och vetenskaplig förklaring till allt, men är det verkligen rimligt att påstå att det finns en litterär metod som bygger på en sådan åskådning och som faktiskt kom till användning i det litterära skapandet? Det är naturligtvis sant att naturalisterna och framför allt Zola åberopade sig på experimentella metoder och påstod sig tillämpa dem i sitt författarskap, men detta är irrelevant i sammanhanget.

Det är en sak vad Zola och andra naturalister påstår om metod och metoder i programmatiska skrifter och polemiska artiklar, en annan vad de faktiskt gör. Zola har i ett brev 1891 beskrivit det han kallar sin eviga metod och för en gångs skull kan man säga att talet om metod inte är malplacerat:

J'ai suivi mon éternelle méthode: des promenades sur les lieux que j'aurai à décrire; la lecture de tous les documents écrits, qui sont extraordinairement nombreux; enfin, de longues conversations avec les auteurs du drame que j'ai pu approcher. (Zola OC 49:737)

Denna beskrivning av den metod Zola använde sig av är klar och tydlig och dessutom sann, eller åtminstone nästan sann.⁷⁷ Däremot kan man inte säga att de förberedelser och den materialinsamling Zola beskriver är nödvändiga eller tillräckliga för att skapa ett naturalistiskt verk. Allt beror på hur man använder sitt material.

Man kan skilja mellan realism och naturalism och man kan göra det på många olika sätt. Vilka distinktioner som är fruktbara och adekvata beror på vad man vill åstadkomma och vilka aspekter av denna litteratur man intresserar sig för. Ibland står tematiska aspekter i förgrunden, ibland berättartekniska, ibland livsåskådningsmässiga. Att det skulle finnas en och endast en bestämning av skillnaderna mellan realism och naturalism som skulle vara adekvat i alla sammanhang kan jag inte tro.

1.5 Engelsk romanestetik och den realistiska romanen

I den engelska litteraturkritiken pågår en realismdiskussion åtminstone sedan mitten av 1750-talet, långt innan termerna "realism" och "realist" vann insteg i den litteraturkritiska och litteraturteoretiska vokabulären.

Som Wellek påpekar används termen "realism" sällan som beteckning på en periodstil i engelska litteraturhistoriska arbeten (Wellek 1961:6). Tiden från omkring 1830 till omkring 1890 brukar i anglosaxisk litteraturhistoria och litteraturvetenskap betecknas som den viktorsianska perioden.⁷⁸

Detta betyder givetvis inte att det inte skulle ha funnits någon realistisk romankonst under 1800-talet. Termen "realism" används, när den nu alls förekommer i litteraturkritiken under den viktorsianska perioden, i flera olika betydelser. I **English Fiction of the Victorian Period 1830-1890** (1985), räknar Michael Wheeler upp följande innebörder som termen "realism" kunde uttrycka. För det första använde man termen "realism" om skönlitterära skildringar av samtidens samhälle, för det andra användes termen för att beteckna romaner med ur moralisk och estetisk synpunkt förkastliga motiv och för det tredje kunde termen beteckna "the dull opposite of the imaginative in fiction" (Wheeler 1985:7).

Det råder inte oväntat olika uppfattningar om när den realistiska romanen uppträder i den engelska litteraturen. I ett av sina bidrag till **The Age of Realism**, "Realism and the Novel. The Eighteenth-Century Beginnings", hävdar F.W.J. Hemmings att det redan på 1700-talet fanns en realistisk roman och ger Fieldings roman **Tom Jones** (1749) som exempel:

Mr Henry Fielding, the London magistrate, ex-playboy who was on familiar terms with the great as well as being in daily contact, professionally, with the riff-raff of the streets and the hardened criminal, was well-placed to write the first realist novel to mirror the whole range of English society /här framhävt/, from the forelock-pulling rustic to the city fop and from the village hoyden to the luxurious lady of fashion (Hemmings 1978b:32)

I undersökningen av den engelska romanen från Jane Austen till Charles Dickens, **Vorstufen zum viktorianischen Realismus** (1968), hävdar Herbert Foltinek att ett utmärkande drag hos den engelska romanen under 1700-talet är att den "das wirkliche Geschehen zu seinem Gegenstand wählt und objektiv darzustellen trachtet" (Foltinek 1968:225). Romanen som sådan, menar Foltinek, har som sitt huvudsak-

liga tema människan, hennes relationer till den sociala omvärlden och till samhället i stort och han tillägger:

Diesen umfassenden Stoffbereich auf Grund eingehender Beobachtungen getreulich aufzuzeichnen, ist das Ziel aller bedeutenden Vertreter des englischen Romans im 18. Jahrhundert gewesen. (Foltinek 1968:225)

Varken Fielding eller någon annan engelsk författare före 1880-talet identifierade sig med någon realistisk strömning eller med en explicit formulerad realistisk romanestetik. Om Jane Austen gör Hemmings följande påpekande:

If anyone had called Jane Austen a realist, it is hard to say whether she would have been flattered or indignant; it is certain that she would have been puzzled (Hemmings 1978b:9).

Som Ian Watts undersökning *The Rise of the Novel* (1957) visar är det emellertid ingalunda orimligt att tala om realistisk litteratur utan att för den skull förutsätta att de aktuella författarna omfattade någon uttalad realistisk romanestetik eller använde termerna "realism" och "realistisk" om sitt författarskap.

Avsaknaden av en realistisk romanestetik och av en litterär strömning som kallar sig "realistisk" är inget osvikligt tecken på frånvaron av en realistisk litteratur, i någon av termens många betydelser. Watt hävdar t.ex. att det han kallar "formal realism" först utbildas i den engelska romanen hos Daniel Defoe, Samuel Richardson och Henry Fielding. Däremot bör man, som Wellek understrukt, dels skilja mellan olika former av realism som uppträder på olika språkområden dels mellan olika betydelser av termen "realism".

We must /.../ sharply distinguish between the use of the term "realism" in reporting French developments and the adoption of the term as a slogan for a local school of realistic writing. The situation in the main countries varies greatly in this respect. In England there was no realist movement in that name before George Moore and George Gissing, late in the eighties. (Wellek 1961:4)

Det faktum att det i England inte fanns någon realistisk rörelse av det slag man finner i Frankrike omkr. 1850 och inga realistiska programförklaringar som gav upphov till en motsvarande "bataille réaliste" har föranlett Stephan Kohl att i sitt översiktsarbete *Realismus. Theorie und Geschichte* (1977), som behandlar olika "realism-er" och realismdebatter, att säga att de engelska 1800-tals författarna i stor utsträckning saknade "Interesse an theoretischen und

methodischen Fragen des Realismus" (Kohl 1977:98). Mot Kohls påstående har bl.a. utgivarna av antologin **Realismustheorien in England 1692-1912** (1979) opponerat sig. Greiner och Kemmler menar att den utbredda åsikten att det inte finns några realismsteorier i engelsk litteraturkritik innan slutet av 1800-talet vederläggs av existensen av en stor mängd dokument som visar att det sedan 1700-talets början funnits en "mit leidenschaftlichem Engagement geführte/r/ Realismusdiskussion" (Greiner & Kemmler 1979:VII).⁷⁹

Motsättningen mellan Kohls uppfattning och Greiners och Kemmlers uppfattningar tycks mig något konstruerad. De dokument, framför allt recensioner, artiklar och förord till romaner, som Greiner och Kemmler sammanställt, innehåller en mängd olika synpunkter på litteraturens funktioner, på karaktärsbeskrivning, på beskrivningen av samhället och på mera specifika frågor rörande romanen, men det är knappast rimligt att rubricera alla dessa disparata inlägg från olika typer av källor från olika tider som bidrag till en teoretisk realismdiskussion.

Teoribegreppet inom det humanistiska forskningsområdet har sällan någon välvgränsad innebörd och termen "teori" används om de mest skilda intellektuella verksamheter och resultat av verksamheter, men att som Greiner och Kemmler betrakta den typ av dokument det här är frågan om som "realismteorier" är missvisande.

Enligt Wellek är G.H. Lewes "the first English critic who systematically applied standards of realism" från 1850-talet och framåt. (Wellek 1961:4). Kravet att litteraturen och i synnerhet prosan skall behandla samtida företeelser och händelser i stället för att söka sina motiv och teman i det förflutna har naturligtvis förekommit tidigare. I detta sammanhang brukar man hänvisa till författarinnan Clara Reeves diskussion av distinktionen mellan romance och roman som utvecklas i hennes berömda dialog **The Progress of Romance** från 1785. Hon konstaterar att "the word **Novel** in all languages signifies something new" och att detta ord först använts för att "distinguish these works from Romance" (Reeve (1785) 1930:110). Clara Reeve skiljer mellan romanen och romance på följande sätt:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. - The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. - The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves. (Reeve (1785) 1930:111)

Medan Clara Reeves satte romance högre än romanen saknades det i den engelska litteraturdebatten på 1700-talet och det tidiga 1800-talet inte förespråkare för romanen och för en realistisk samtids-skildring.⁸⁰ Samuel Johnson beskriver år 1750 i *The Rambler* den samtida epiken i följande ordalag:

The works of fiction, with which the present generation seems more particularly delighted, are such as exhibit life in its true state, diversified only by the accidents that daily happen in the world, and influenced by those passions and qualities which are really to be found in conversing with mankind. (S.Johnson (1750) 1969:19)

Denna beskrivning av romanens funktioner överensstämmer enligt Hemmings i allt väsentligt med Welleks uppfattning om den realistiska romanen som "the objective representation of contemporary social reality" (Wellek 1961:10). Om likheterna mellan Samuel Johnsons och Welleks beskrivningar säger Hemmings följande:

These descriptions and definitions of the realist novel can still stand, as far as they go; a twentieth-century scholar, René Wellek, expresses no differently his own understanding of what the realist novel became in the nineteenth century. (Hemmings 19-78b:12).

Det är dock enligt min mening oriktigt att tala om Samuel Johnsons formuleringar som en definition; för övrigt menar inte heller Wellek att hans ofta citerade beskrivning av realismen, som Hemmings återger, är någon definition utan "the description /.../ of a meaningful period-concept of realism" (Wellek 1961:10). Att Johnson, som en av de ivrigaste förespråkarna för nyklassicistiska ideal, varken understödde eller godkände någon form av stoffmässig radikalisering av epiken som senare praktiserades av t.ex. Dickens, är inte förvånande.

Konstens största förtjänst, består enligt Johnson i att imitera naturen men han gör förbehållet att det är "necessary to distinguish those parts of nature, which are most proper for imitation" (Johnson (1750) 1969:22). Att skildra världen "without discrimination" är inte bara okonstnärligt utan kan dessutom vara farligt ur moralisk synpunkt menar han. Johnsons syn på den samhällsskildrande berättelsens funktioner är således vitt skild från den syn och de ideal som realismens förespråkare i Frankrike framförde under 1800-talets mitt. Johnson kallar den epik som beskriver nutiden och det nutida samhället "the comedy of romance", som skall skrivas i enlighet med "the

rules of comick poetry", vilket snarare understryker skillnaderna mellan Johnsons uppfattning om den "realistiska" epiken och de radikalare konstdoktriner som de franska realisterna framförde (Johnson (1750) 1969:19).

I själva verket har Johnsons artikel uppfattats som "the first substantial attack on realism of character and action" (I. Williams 1970:14). När Wellek i *A History of Criticism* talar om Johnsons realism, hans "many purely realist /... pronouncements" osv., visar detta dels att Wellek här använder "realism" i mycket vid mening, dels hur problematisk termen "realism" är (Wellek 1955a:85).

Walter Scotts recension av Jane Austens roman *Emma* (1815) har haft stor betydelse för den fortsatta diskussionen om romanens natur och om romanens relation till romance i synnerhet. Den tyske forskaren Peter Demetz menar att denna recension markerar slutet på en epok i engelsk litteraturhistoria (Demetz 1967:336). Jane Austens romaner, säger Scott, hör till "a class of fictions which have arisen almost in our own day and which draws the characters and incidents /... from the current of ordinary life" (Scott 1815:189). Denna nya roman kopierar naturen "as she really exists in the common walks of life" och i motsats till den romantiska romanen med dess "splendid scenes of an imaginary world" får läsaren "a correct and striking representation of that which is daily taking place around him" (Scott 1815:193). Jane Austens kunskap om världen gör det möjligt för henne att ge trovärdiga människoskildringar som påminner om "the Flemish school of painting" (Scott 1815:197).⁸¹ Man kan naturligtvis inte tala om någon realistisk romanestetik hos Scott, han bara konstaterar att en ny romanform har uppkommit och att den förtjänar både uppmärksamhet och uppskattning.

När John Stuart Mill i essän "Thoughts on Poetry and its Varieties" (1833) beskriver skillnaderna mellan poesins och romanens uppgifter, uttrycker han en inställning som var utbredd i den litterära världen: "The truth of poetry is to paint the human soul truly: the truth of fiction is to give a true picture of life" (Mill (1833) 1867:67).

Någon utvecklad romanteori eller realismuppfattning finner man emellertid inte heller hos Mill. Det är först med Lewes på 1850-talet som realismen som konstnärlig princip och som estetiskt program kommer på dagordningen. I den kritiska översikten över tysk prosa "Realism in Art. Recent German Fiction" (1858), använder Lewes den realistiska skildringen, som han uppfattar den, som måttstock vid bedömningen och värderingen av romaner. Realism i konsten, vars motsats enligt Lewes inte är idealism utan "falsism", beskriver han på

följande sätt:

Art always aims at the representation of Reality, i.e. of Truth; and no departure from truth is permissible, except such as inevitably lies in the nature of the medium itself. Realism is thus the basis of all Art, and its antithesis is not Idealism, but Falsism. (Lewes (1858) 1979b:392)

I samma artikel påstår Lewes att när en målare eller författare ger idealiserade skildringar av människor, miljöer och händelser och tillskriver dem egenskaper de inte har, blir resultatet "simple falsification and bad art" (Lewes (1858) 1979b:392). I recensionsartikeln "The Novels of Jane Austen" (1859) hävdar han att få skulle ifrågasätta att romanförfattarens konstnärliga uppgift är "the representation of human life by means of a story" (Lewes (1859) 1979b:445). Den högsta formen av konst är den som ger en sann bild av verkligheten "effected by the least expenditure of means", säger han, och tillägger att Jane Austen i detta avseende överträffar alla andra romanförfattare (Lewes (1859) 1979b:445). För att uppfylla kravet att åstadkomma sanningsenliga "representationer" av det verkliga livet måste romanförfattaren undvika överdrifter och osannolika och sensationella händelser:

When the end is the representation of human nature in its familiar aspects, moving amid every-day scenes, the means must likewise be furnished from every-day life: romance and improbabilities must be banished as rigorously as the grotesque exaggeration of peculiar characteristics, or the representation of abstract types. (Lewes (1859) 1979b:446).

Dessa formuleringar som uttrycker Lewes' estetiska ideal passar väl in på Jane Austens och George Eliots romaner. Hans romanestetiska ideal skulle knappast ha kunnat inspirera en romankonst som Balzacs, Dickens' eller Zolas'. I Lewes' romanestetik finns ingen plats för det osannolika, det fantastiska eller det groteska, som spelar en så stor roll i Balzacs, Dickens' och Zolas värld.⁸²

Det är därför ingen tillfällighet att han satte George Sands romaner högre än Balzacs och inte visade någon större förståelse för Dickens' romankonst. I artikeln "Dickens in Relation to Criticism" (1872) säger han att Dickens var "a seer of visions", hans personer är masker, inte "characters, but personified characteristics, caricatures and distortions of human nature", men genom sin uttryckskraft överväldigar Dickens' romaner läsare ur alla samhällsklasser (Lewes (1872) 1979c:24). Stor konst är det emellertid inte och "for the

reader of cultivated taste there is little in his works beyond the stirring of their emotions" (Lewes (1872) 1979c:32). Få skulle idag bestrida att Dickens' originalitet ligger i just den stoffmässiga orienteringen och de stilistiska karakteristika som Lewes klandrar hos honom.

Det är intressant att jämföra Lewes' bedömning av Dickens med den spansk-amerikanske filosofen George Santayanas reflexion angående den påstådda bristen på realism hos Dickens: "When people say Dickens exaggerates, it seems to me they can have no eyes and no ears", och han fortsätter, "Dickens /.../ had so irresistible a comic genius that it carried him beyond the gentle humour which most Englishmen possess to the absolute grotesque reality" (Santayana (1921) 19-36:263;266). En liknande tanke uttrycks av Ioan Williams, men mera måttfullt akademiskt: "From the modern standpoint, Dickens seems to have escaped from the limitations of Victorian Realism and penetrated to a deeper level of reality" (I. Williams 1974:139). Uppenbarligen är uppfattningen om vad som hör hemma i en realistisk roman i hög grad beroende av kritikerns egen verklighetsuppfattning.

Jag skall nu diskutera teorin om romanens medelklassurprung som framförts i olika utformningar. Ian Watts version i **The Rise of the Novel** torde vara den mest kända och mest diskuterade. Ett utmärkande drag hos romanen är enligt Watts analys romanens formella realism ("formal realism"). Denna formella realism beskriver Watt på följande sätt:

The narrative method whereby the novel embodies this circumstantial view of life may be called its formal realism; formal, because the term realism does not here refer to any special literary doctrine or purpose, but only to a set of narrative procedures which are so commonly found together in the novel, and so rarely in other literary genres, that they may be regarded as typical of the form itself. (Watt (1957) 1983:34-5).

Denna formella realism förekommer enligt Watt i utpräglad form för första gången i några engelska 1700-tals romaner. Eftersom den formella realismen enligt Watts synsätt är utmärkande för romanen som sådan är konsekvensen av hans tankegång att romanen som konstform uppkommer i England på 1700-talet. De första romanerna i den europeiska litteraturen skulle sålunda vara verk som Defoes **Moll Flanders** (1722), Richardsons **Pamela** (1740) och **Clarissa** (1748), Fieldings **Joseph Andrews** (1742) och **Tom Jones** (1749). Watt är dock inte den förste som hävdar att romanen, eller som andra skulle föredra att säga, den moderna romanen uppkommer i England.⁸³

Watt understryker själv att åsikten att romanen som en självständig genre utbildats hos Defoe, Richardson och Fielding är utbredd (Watt (1957) 1983:9). När man förlägger romanens ursprung till engelskt 1700-tal har man i allmänhet inte haft det Watt kallar "formell realism" i tankarna, man har snarare tänkt på en specifik stoffmässig orientering och använt denna specifika stoffmässiga orientering som kriterium på romanen som genre. Den engelske litteraturhistorikern David Daiches skriver i inledningen till kapitlet "The Novel from Richardson to Jane Austen" i **A Critical History of English Literature** (1969) följande om denna stoffmässiga orientering i den engelska romanen:

From Richardson until the early twentieth century the plot patterns of English fiction were based on the view (shared by reader and writer) that what was significant was what altered a social relationship - love followed by marriage, quarreling and reconciliation, gain or loss of money or of social status. (Daiches 1969:700)

Enligt en utbredd uppfattning är romanens uppkomst nära förknippad med uppkomsten av medelklassen. Enligt Daiches vittnar de förhärskande motiven i engelska 1700-tals romaner om romanens borgerliga ursprung:

The class consciousness shown by the novel from the beginning, the importance of social and financial status and the use of the rise or fall from one class to another as reflecting critical developments in character and fortune, indicate the middle-class origin of this literary form. (Daiches 1969:700).

Daiches, som ju här uppträder som litteraturhistoriker, anställer inte som Watt några teoretiska betraktelser om förhållandet mellan realismen och romanformen utan nöjer sig med följande ganska vaga och allmänna påstående: "The novel tended to realism and contemporaneity in the sense that it dealt with people living in the social world known to the writer" (Daiches 1969:700).

Enligt Raymond Williams används termerna "realistic" och "realism", när de först dyker upp i engelsk litteraturkritik på 1850-talet, primärt för att beteckna "the precision and vividness of a rendering in art of some observed detail" (R.Williams 1965:300). En skildring som är realistisk i denna bemärkelse av termen "realistisk" står i motsats till en idealiserad skildring och en karikatyr. Vid sidan av realism i denna mening, som Williams kallar termens "technical sense", kommer "realism" också att syfta på någonting annat,

nämligen en berättelses stoffmässiga orientering. Williams beskriver denna betydelse av "realism" på följande sätt:

The most ordinary definition was in terms of ordinary, contemporary, everyday reality, as opposed to traditionally heroic, romantic, or legendary subjects. (R.Williams 1965:300)

Kravet på en i denna mening realistisk romankonst förknippas enligt Williams vanligen med den uppåtstigande medelklassen, bourgeoisien. Den realistiska romanen är den nya borgerlighetens konst:

Such material /ordinary, everyday reality/ was called "domestic", and "bourgeois" before it was called "realistic", and the connexions are clear. In literature the domestic drama and, above all, the novel, both developing in early eighteenth-century England with the rise of an independent middle class, have been the main vehicles of this new consciousness. (R.Williams 1965:301)

Som vi sett betonar Watt, Williams och Daiches den engelska realistiska romanens - uttrycket är åtminstone för Watt en tautologi - sociala ursprung i den uppåtstigande medelklassen. Medan Watt betraktar den engelska romanens formella, berättartekniska landvinningar, deras "formella realism" som utomordentligt betydelsefulla, är det den stoffmässiga nyorienteringen som är det väsentliga för Williams.

Watts tes om romanformens medelklassursprung och dess borgerliga karaktär, som vunnit insteg i många handböcker och översikter, har inte fått stå oemotsagd och har utsatts för en hel del kvalificerad kritik. Watts uppfattning om romanens medelklassursprung är inte särskilt originell, den har framförts i olika varianter från flera håll, men i den anglosaxiska diskussionen om den engelska romanens uppkomst intar Watts bok en central plats. I *The Novel and Society* (1966), ett arbete som är kritiskt mot gängse förklaringsmodeller inom litteratursociologi och litteraturhistoria, inleder Diana Spearman diskussionen av "the theory of the middle-class novel" med följande påpekande:

Madame de Staël, Hegel, Taine, Spengler, Leslie Stephen, all the Marxist critics, a number of nineteenth-century critics quite uninfluenced by Marx, and perhaps the majority of modern critics, regard the novel as a form of literature peculiar to modern Europe and quite distinct from earlier prose fiction. The idea was inspired by the change in prose fiction which took place at the end of the seventeenth and beginning of the eighteenth century, and the absence of the novel in classical literature. (Spearman 1966:17)

Det är en sak att hävda att romanen är en produkt av det moderna Europa, en annan att i detalj visa hur romanen uppkommer, var den uppkommer och varför den uppkommer. Spearman menar att medelklassen varken dominerade politiken eller det ekonomiska livet som många anhängare av "the theory of the middle-class novel" hävdar. Detta innebär dock inte att romanen inte skulle kunna vara ett medelklassfenomen, menar hon (Spearman 1966:28-9). Hon presenterar följande kriterier på en medelklassroman:

The statement that a book is aristocratic or middle class may mean either that the author was himself an aristocrat or a bourgeois, or that the book was intended for a particular audience, or that it displays a class psychology or attitude. (Spearman 1966:29)

För att en roman med fog skall kunna betraktas som en produkt av medelklassen och för att det skall vara berättigat att uppfatta romanen som konstform som ett medelklassfenomen, måste enligt Spearman de ovan citerade tre kriterierna vara uppfyllda:

In order to prove that any book is the creation of a particular class, the first essential would be to show that it has all these characteristics. (Spearman 1966:29).

Dessa kriterier, har Spearmans kritiker sagt, är dels för snäva, dels irrelevanta: "/they/" would indeed inhibit the literary-sociological pursuit" (Sammons 1977:166). Denna kritik må vara berättigad eller inte, enligt min mening är de kriterier som presenteras alltför oprecisa och kanske också alltför fantasilösa för att vara adekvata. Genom att använda sig av dessa kriterier gör Spearman det alltför lätt för sig när hon vill visa att romanen inte är av medelklassursprung och att den inte är ett medelklassfenomen som "the theory of the middle class novel" påstår.

Spearman framför emellertid också argument som är betydligt intressantare och väger tyngre än de kriterier på "medelklass" hon presenterar utan argumentation och utan försök till precisering.

Genom att vända sina blickar mot Frankrike och Mme de La Fayette's *La Princesse de Clèves* (1678), som hon hävdar är en roman, kan hon dra slutsatsen att "the social conditions and ideas of commercial Protestant England were not essential to the emergence of the novel" (Spearman 1966:50).

Vad man betraktar som en paradigmatisk roman och vilka kriterier man anser vara relevanta när det gäller att avgöra om ett verk är en

roman eller inte är av fundamental betydelse i en diskussion om den moderna romanens uppkomst, vilket Spearmans kritik av Watt tydligt visar. Hur de romanteorier är beskaffade som man sedan formulerar, antingen det är fråga om sociologiska eller socialhistoriska teorier om romanens ursprung eller teorier om romankonstens formspråk, beror uppenbarligen i hög grad på vad vi betraktar som en roman eller rättare, vad vi betraktar som en typisk roman och vad vi inte är beredda att betrakta som en typisk roman.

Watt säger att "French fiction from *La Princesse de Clèves* to *Les Liasons dangereuses* stand outside the main tradition of the novel" (Watt (1957) 1983:33). Dessa verk är inga typiska eller paradigmatiske romaner eftersom de enligt hans mening är "too stylish to be authentic" (Watt (1957) 1983:33). Spearman däremot menar att dessa verk är romaner i lika hög grad som de engelska 1700-tals verk Watt åberopar sig på. För att kunna bedöma hållbarheten i Spearmans kritik av Watts teser om romanens medelklassursprung, måste man närmare undersöka Spearmans och Watts romanbegrepp och hur de tillämpar sina uttalade och outtalade roman- och realismkriterier.

Robert Alter formulerar i sitt viktiga bidrag till romanteorin, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), några principiella invändningar mot Watts och andras sätt att ge socialhistoriska förklaringar till romanens uppkomst och utveckling. Watts ståndpunkt karakteriserar Alter på följande sätt:

It has been suggested, by Ian Watt among others, that since the novel is the bourgeois genre par excellence, it could fully flourish in England only after a bourgeois revolution had taken place in 1688 /sic/, in France only after the bourgeois revolution had occurred there exactly a century later. (Alter 1975:89)

Vad Watts tes om romanens medelklassursprung egentligen innebär är inte glasklart. I stället finns ett flertal formuleringar om sambandet mellan romanformen och förekomsten av en medelklass och en medelklasspublik, som är öppna för olika tolkningar. I det avslutande kapitlet i *The Rise of the Novel* säger Watt bl.a. följande apropå den franska 1800-tals romanen och dess förhållande till den engelska 1700-talsromanen:

The course of French literature provides confirmation of another kind as to the importance both of the social and the literary factors whose connection with the early development of the novel in England has been presented here. The first great efflorescence of the genre in France which began with Balzac and Stendhal occurred only after the French Revolution had placed the French

middle class in a position of social and literary power which their English counterparts had achieved exactly a century before in the Glorious Revolution of 1689. (Watt (1957) 1983:342)

Watt talar här om "the importance of the social and the literary factors" för romanens utveckling i England. När han hävdar att båda dessa faktorer eller rättare arter av faktorer är av betydelse för romanens utveckling, har han ännu inte sagt någonting om den i sammanhanget viktiga och intressanta frågan, nämligen vilken betydelse dessa faktorer har i den litterära utvecklingen. På samma ställe deklarerar han att

it has been part of the present argument that the novel is more intimately related to the general literary and intellectual situation than is always remembered, and the close connection of the first great French Realists with Romanticism is an example of this. (Watt (1957) 1983:342).

Detta yttrande ger inte någon klarare bild av det samband mellan litteratur och andra samhälleliga fenomen som Watt vill klarlägga. Watt talar här enbart om "the general literary and intellectual situation" vilket är någonting annat än de "social and literary factors" han åberopar i den tidigare citerade passagen. Jämförelsen med den franska utvecklingen ger emellertid en uppfattning om vad för slags samband Watt ser mellan dessa sociala och litterära faktorer och romanens uppkomst i England. Det verkar som om Watt ville hävda att förekomsten av en medelklass "in a position of social and literary power" är en förutsättning, om inte för förekomsten av romaner överhuvud, så i alla fall för romankonstens blomstring.

I en nyare undersökning av den engelska romanens ursprung och utveckling, **Factual Fictions** (1983), hävdar Lennard Davis att Watts antaganden och påståenden om ett intimt samband mellan samhälleliga förändringar i stort och det litterära systemets förändringar är både självklara och obevisbara. De intressanta frågorna om hur dessa förändringar sker och vilka faktorer som är ansvariga för vilka förändringar lämnas obesvarade:

Although Watt is hardly reductionist, he ultimately does not supply us with these micro connections between sociological speculations and literary structural realignments. He often does not show the reader any necessary connection between, say, a larger, middle-class reading public and a structural change in narrative. (Davis 1983:6)

Davis är således kritisk mot det han kallar Watts "osmotiska" modell för analysen av en litterär genres uppkomst. Denna modell innebär enligt Davis att

many of the dominant themes of philosophy and culture are seen as permeating, in rather undefined ways, the structure of narrative and changing it. (Davis 1983:5)⁸⁴

Sambandet mellan medelklassens uppstigande till en dominerande roll i samhället och romanens uppkomst skall inte uppfattas som en kausal relation enligt Watt. Existensen av en medelklass är snarare en förutsättning för romanens uppkomst eller åtminstone för dess utveckling och blomstring. Alter menar, trots att han är kritisk mot Watt, att det ligger någonting i Watts teser om sambandet mellan medelklassen och romanens uppkomst, men "it seems /.../ too facile as a way of connecting literary movements with political events and social change" (Alter 1975:89-90). Denna bedömning stöder han med följande argument:

One wonders, for example, how to explain the brilliant development of the novel in autocratic nineteenth-century Russia, where no bourgeois revolution had taken place, where, indeed, serfdom was still in force when Gogol, Turgenev, Dostoevski, and Tolstoi began their great enterprises. (Alter 1975:90)

Alters kritik gäller inte i första hand Watts analys av förhållandet mellan romanens uppkomst och den engelska medelklassen utan den generella tesen som hans argumentation förutsätter, nämligen att förekomsten av en inflytelserik medelklass är förutsättningen för roman-genrens blomstring.

Watts teser om romanens uppkomst i England under 1700-talet och framför allt hans analyser av Richardsons och Fieldings författarskap har kritiserats ingående av den engelske sociologen Alan Swingewood. Swingewoods utgångspunkt är att Fieldings och Richardsons romaner från 1740-talet är "a new type of writing which may be indicative of a new form of social consciousness" (Swingewood 1972:175). Den realistiska romanen skulle alltså åtminstone delvis vara ett uttryck för detta nya sociala medvetande. Swingewood menar dock att det finns viktiga skillnader mellan Fieldings och Richardsons författarskap som är av betydelse för bedömningen av hållbarheten hos tesen om romanens medelklassursprung och medelklasskaraktär. Dessa skillnader formulerar han på följande sätt:

Fielding and Richardson are thus important because in their novels they depict man and his social and inner life more realistically than hitherto. The novel genre, in the eighteenth century, becomes increasingly penetrated by the material values of an urban, commercial society. There is, however, a problem, for while Richardson fits neatly into this perspective, Fielding does not. (Swingewood 1972:177)

Eftersom Watt argumenterar för tesen att sociala faktorer är av avgörande betydelse för romanformens uppkomst, menar Swingewood att det ligger nära till hands att

correlate this evolution /of the novel/ with a bourgeois world vision which, on Goldmann's terms, would give the individual works their inner coherence and validity (Swingewood 1972:177-8).

Av detta skäl borde Fieldings romaner och i synnerhet hans mästerverk *Tom Jones* uppvisa "a literary structure expressive of a middle-class world vision" (Swingewood 1972:178). Han anser dock att Fieldings pikareskroman inte uttrycker någon "middle-class vision of the world"; även om både Richardson och Fielding "subscribed to realism, their visions were wholly dissimilar" (Swingewood 1972:205). Denna kritik av Watts teser tycks på ett påtagligt sätt bekräfta Jeffrey Sammons omdöme att "the pursuit of detail, whether critical or factual, is a notorious enemy of speculative literary-sociological patterns" (Sammons 1977:166).⁸⁵ Trots den berättigade kritik som Alter, Davis och Swingewood anfört mot Watts teser om romanens uppkomst, är Watts syn på förhållandet mellan litteratur och den politiska och sociala historien både suggestiv och nyanserad och han undviker osofistikerade reduktiva generaliseringar som förekommer hos många andra som sökt klarlägga sambandet mellan litteratur och samhälle.

Literatursociologiska frågeställningar som den vi diskuterat, aktualiserar många teoretiska problem. Sociologisk reduktionism och frågan om konstens autonomi är två teman som alltid tycks stå på dagordningen i literatursociologiska diskussioner. Watt lyckas undvika en förenklande sociologism som många andra teorier lider av. Som en kontrast till Watts teori skall jag diskutera Hausers version av teorin om romanens medelklassursprung i *The Social History of Art*.

I likhet med Watt sätter Hauser den engelska romanens uppkomst i samband med uppkomsten av en läsande medelklass. Hausers karakteristik av Richardson och Fielding är emellertid både sakligt och terminologiskt diametralt motsatt Watts. Han uppfattar nämligen inte dessa författare som realister utan som romantiker. Hauser menar att

man redan i engelsk 1600-tals litteratur finner romantiska inslag som ökar i betydelse i 1700-tals litteraturen:

But it is hardly possible to speak of a romantic movement in the real sense before the appearance of Richardson; he is the first to combine the most essential characteristics of the style. (Hauser 1962a:62)

Att Hauser betecknar Richardson som "romantiker" utan vidare kvalifikation är egendomligt. Detta är inte det enda stället där Hauser använder epok- och stiltermer på ett överraskande sätt. Hans reduktionistiska hållning framgår tydligt av den förklaring han presterar av uppkomsten av denna nya stil han kallar "romantisk":

In its origins, romanticism is an English movement, just as the modern middle class, which here speaks for itself for the first time in literature independently of the aristocracy, is a result of English conditions. Thomson's nature poetry, Young's "Night Thoughts" and Macpherson's Ossianic laments as well as the sentimental novel of manners of Richardson, Fielding and Sterne are all **only the literary form** /här framhävt/ of the individualism which also finds expression in *laissez-faire* and the Industrial revolution. (Hauser 1962a:51-2)⁸⁶

Det är anmärkningsvärt att Hauser genom att kategorisera Richardson och Fielding som romantiker och som representanter för "the sentimental novel of manners" inte alls uppmärksammar dessa författares "formal realism" och därmed också undervärderar deras originalitet i romantekniskt hänseende. Det är inte särskilt förvånande att formella och tekniska aspekter kommer i skymundan när man anlägger ett social-historiskt och sociologiskt perspektiv på konsten, men hos Hauser försvinner de helt.

Reduktionistiska resonemang av det slag som förekommer i Hausers arbete kan naturligtvis lika väl förekomma i studier där romanens tekniska och formella aspekter ägnas stor uppmärksamhet som i Arne Melbergs avhandling *På väg från realismen* (1973). Melberg anknyter i sin översikt över romanens utveckling i de inledande kapitlen till bl.a. Watts analys av den engelska 1700-tals romanen och dess sociala förutsättningar. Att det finns ett samband mellan utvecklingen av "den borgerligt realistiska romanen" och det borgerliga samhällets utveckling är enligt Melberg "en trivialitet om den inte kvalificeras och konkretiseras" och han tillägger: "Hopkopplingen av övergripande tendenser i samhället med litteraturen måste dock med nödvändighet bli av ett allmänt slag" (Melberg 1973:27). Han hävdar emellertid något mycket starkare i inledningen till det kapitel från vilket

ovanstående citat är hämtat. Där säger han nämligen följande:

Epikens typiska form under de historiska villkor som Adorno kallar "den borgerliga tidsåldern" vore således romanen; närmare bestämt den borgerligt realistiska romanen. Att denna konstform är "specifik" eller "typisk" betyder att bestämmande tendenser i det borgerliga samhället får strukturella uttryck i romanen. (Melberg 1973:25)

Att påstå att bestämmande tendenser i det borgerliga samhället får strukturella uttryck i romanen är uppenbarligen något annat än att bara göra en hopkoppling av ett allmänt slag av "övergripande tendenser i samhället med litteraturen". Melberg övertar vidare Watts tes om förekomsten av en medelklass som en förutsättning för romanens, eller som Melberg föredrar att säga, den realistiska eller den borgerligt realistiska romanens uppkomst:

'Medelklassens' tillväxt, och därmed det borgerliga samhällets framväxt, kan ses som ett nödvändigt villkor för den realistiska romanen - men knappast som ett tillräckligt villkor. (Melberg 1973:26)

När han sammanfattar sin uppfattning om romanens uppkomst gör han följande påstående: "Den borgerligt realistiska romanen växer fram som ett konstnärligt uttryck för bestämda historiska och sociala förhållanden" (Melberg 1973:43). Hans teser om sambandet mellan det borgerliga samhället och den realistiska romanen och i synnerhet hans påstående att medelklassens tillväxt "kan ses som ett nödvändigt villkor för den realistiska romanen" är ohållbara; den realistiska romanen i Ryssland utvecklas och blomstrar utan något utvecklat borgerligt samhälle.

Jag avslutar detta avsnitt med några synpunkter på skillnaderna mellan den engelska och den franska realistiska romanen. I *The Gates of Horn* beskriver Harry Levin skillnaderna mellan engelsk och fransk 1800-tals realism på följande sätt:

Though French and English fiction have developed side by side, they differ much as indoors does from outdoors. England, the pioneer nation of shopkeepers, contributed more heavily to the early development of the novel.

/---/

But the uncompromising forces behind the French Revolution were to revolutionize the genre. In contrast to the metropolitan and cosmopolitan qualities of the French realists, the great Victorians may seem slightly provincial and insular. (Levin 19-63:37-8)

Att den franska realistiska romanen utgör en höjdpunkt i romanens historia och att författare som Stendhal, Balzac och Flaubert inte har några motsvarigheter i den engelska litteraturen har enligt Watt åtminstone delvis sociala och historiska orsaker. Han pekar bl.a. på den omständigheten att de franska 1800-tals realisterna levde i ett samhälle där de sociala och politiska förändringarna var mera dramatiska än i England under samma tid. Orsakerna till de franska realisternas storhet står emellertid enligt Watt också att finna i det litterära klimatet och i andra litterära faktorer:

They were the beneficiaries, not only of their English predecessors, but of a critical climate which was much more favourable to the development of formal realism than was that of neoclassicism. (Watt (1957) 1983:342)

När Taine i *Les Origines de la France contemporaine* (1865) jämför den engelska och den franska litteraturen under perioden före franska revolutionen, säger han att det för den franska prosan bara tycks existera literati och salonger, medan däremot hela samhället speglas i tidens engelska litteratur (Taine (1865) 1904 vol.2:314). Jämför man den engelska och franska 1800-tals romanen ifråga om samhällsskildring och social analys gör de franska romanerna ett mera verklighetstroget och dynamiskt intryck på många sentida läsare.

1.6 Tysk realismdebatt och realismproblemet

Påverkad av Kants filosofi, tillämpar Schiller begreppsparet realism-idealism på det litterära området. I avsnittet "die transzendente Dialektik" i *Kritik der reinen Vernunft* (1781) inför Kant termerna "transzendentaler Idealism" och "transzendentaler Realism" när han behandlar det han benämner det rena förnuftets fjärde paralogism (Kant, KdV A369).⁸⁷ I andra delen, "Kritik der teleologischen Urteils kraft", av *Kritik der Urteils kraft* (1790) talar Kant om "Idealisms" resp. "Realisms der Naturzwecke" (Kant, KdU 322).⁸⁸

Schiller anknäver i *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/6) till Kants terminologi och säger att den naive diktaren, som har ett omedelbart och naturligt förhållande till verkligheten är en realist, medan den sentimentale diktaren vars förhållande till verkligheten är reflekterande och problemfyllt är en idealist. Motsatsen mellan en naiv och en sentimental hållning till verkligheten är enligt Schiller "so alt als, der Anfang der Kultur" (Schiller (1795/6)

1962:492) och han karakteriserar denna motsättning i följande ordalag:

Man gelangt am besten zu dem wahren Begriff dieses Gegensatzes, wenn man /.../ sowohl von dem naiven als von dem sentimentalischen Charakter absondert, was beyde poetisches haben. Es bleibt alsdann von dem erstern nichts übrig, als, in Rücksicht auf das theoretische, ein nüchterner Beobachtungsgeist und eine feste Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugniß der Sinne; in Rücksicht auf das praktische eine resignirte Unterwerfung unter die Nothwendigkeit /.../ der Natur: eine Ergebung also in das, was ist und was seyn muss. Es bleibt von dem sentimentalischen Charakter nichts übrig, als (im theoretischen) ein unruhiger Speculationsgeist, der auf das Unbedingte in allen Erkenntnissen dringt, im praktischen ein moralischer Rigorism, der auf dem Unbedingten in Willenshandlungen bestehet. Wer sich zu der ersten Klasse zählt, kann ein **Realist**, und wer zur andern, ein **Idealist** genannt werden. (Schiller (1795/6) 1962:492)

Både Homeros och Goethe är enligt Schiller naiva diktare i den här angivna betydelsen medan Schiller uppfattar sig själv som en sentimental diktare. I avhandlingen **Die Genese des Realismus in der französischen Literarästhetik** (1984) kommenterar Hans-Joachim Lotz den anförda passagen från Schiller på följande sätt: "Beide Begriffe beruhen zwar auf literarischen Kategorien, werden hier aber zu allgemeinen anthropologischen Bezeichnungen ausgeweitet" (Lotz 1984:73). När Schiller talar om den naive diktaren som realist och den sentimentale som idealist är det inte några särskilda stildrag i litterära verk han har i tankarna utan snarare en hållning till verkligheten som yttrar sig i både liv och dikt.

Realistens synfält begränsas enligt Schiller av nuet och av det sinnligt givna:

Der Realist für sich allein würde den Kreis der Menschheit nie über die Grenzen der Sinnenwelt hinaus erweitert, nie den menschlichen Geist mit seiner selbständigen Grösse und Freyheit bekannt gemacht haben. (Schiller (1795/6) 1962:498)

Idealisten däremot, betonar alltför mycket det andliga och det eviga:

Das Streben des Idealisten geht viel zu sehr über das sinnliche Leben und über die Gegenwart hinaus; für das Ganze nur, für die Ewigkeit will er säen und pflanzen. (Schiller (1795/6) 1962:499)

En renodling av den realistiska och den idealistiska hållningen leder enligt Schiller till farliga ytterligheter och är därför förkastlig. Medan den realistiska hållningen kan leda till en inskränkt

och själlös underkastelse under naturen och den idealistiska till tygellöst fantasteri och svärmeri, anser Schiller att den idealistiska hållningen är gynnsammare för den skapande diktaren. I ett brev till Goethe 1798 skriver Schiller att fransmännen är "bessere Realisten als Idealisten" och menar att "der Realismus keinen Poeten machen kann" (Schiller (1798) 1984:82-3).

När Wellek undersöker realismbegreppets historia i "The Concept of Realism in Literary Scholarship" diskuterar han både Kant, Schiller och Friedrich Schlegel och hävdar att "Schiller and Friedrich Schlegel seem the first to apply the term to literature" (Wellek 1961:3). Wellek nämner dock endast Schillers brev till Goethe från 1798 och inte avhandlingen *Über naive und sentimentalische Dichtung* från 1795-6 där termen "realism" visserligen inte förekommer men väl "realist". Lotz däremot, hänvisar till Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* och framhåller att Schiller var den förste som tillämpat dikotomin mellan realism och idealism på litteratur (Lotz 1984:72).⁸⁹

Någon realistisk skola eller riktning med tydliga konturer som den franska, uppkom inte i Tyskland förrän långt senare. Och någon realistisk prosa jämförbar med den engelska romanen under den viktoriaiska perioden finns heller inte på det tyska språkområdet. Trots detta är det ingen paradox att tala om tysk 1800-tals realism eller om realism i tysk 1800-tals litteratur.

Den specifika tyska utvecklingen, som så markant skiljer sig från både den engelska och den franska, gör det befogat att tala om ett tyskt realismproblem. I tyskspråkig litteraturvetenskap används sedan länge beteckningen "poetisk realism", dels för att beteckna en period i den tyska litteraturen dels som en beteckning på vissa stildrag i lyrik och i prosa. Termen "borgerlig realism" används stundom som en synonym till "poetisk realism". Den ledande tyske litteraturhistorikern, Fritz Martini, gör dock en klar åtskillnad mellan dessa båda uttryck och menar att begreppet borgerlig realism är ett historiskt och sociologiskt begrepp, medan begreppet poetisk realism snarare är ett stilbegrepp. Detta begrepp beskriver han på följande sätt:

Der Begriff "poetischer Realismus/" gründet auf der formgeschichtlich-stilkritischen Perspektive; er zielt auf das Problem künstlerischer Bewältigung der Disjunktion zwischen Dichtung und Wirklichkeit, Imagination und Realität. Er ist geeignet, Charakter und Typus des dt. realistischen Erzählens gegen dessen andersartige Ausprägung in der franz., engl., russ., Erzähllit./litteratur/ der Zeit abzuheben. (Martini 1977:359)

En term som ibland används för att beteckna ett stilideal som vill förena idéer från den tyska idealistiska estetiken och filosofin med kravet att litteraturen skall vara aktuell och samtidsorienterad, är termen "idealrealism". Denna term används sålunda ibland som en synonym till "poetisk realism" för att beteckna ett stilideal, stildrag och liknande; som beteckning för en epok eller period i tysk litteratur torde termen knappast förekomma.⁹⁰ Jag vill även här hänvisa till Martinis karakteristik av begreppet idealrealism:

Mehr weltanschaulich, durch Nachwirkung der klassisch-idealistischen Kunsttheorie, ist die Formel vom "IdealRealismus" (Friedrich Theodor Vischer, Otto Ludwig) begründet. Sie zielt auf den Versuch einer Synthese zwischen der klassischen Kunsttradition, die bis zur Antike zurückweist, und einem Anschauungs- und Erfahrungsrealismus, der sich Themen, Problemen, Erscheinungsformen einer veränderten geschichtlich-gesellschaftlichen Situation konfrontiert ist. (Martini 1980:224)

Termen "poetisk realism" används inte bara som beteckning på en period i den tyska litteraturen, utan också för att beteckna det man kallar en konstperiod, vilket innebär att förutom litteratur, även bildkonst och musik åsyftas. Reinhold Grimm och Jost Hermand skriver i inledningen till antologin **Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik** (1975) följande om begreppen realism och poetisk realism på det tyska språkområdet:

In Deutschland versteht man darunter (poetischer Realismus, bürgerlicher Realismus) weitgehend die fünfziger bis achtziger Jahre, also die Epoche nach der gescheiterten Achtundvierziger Revolution, die eine Zeit der politischen Resignation, jedoch zugleich des wirtschaftlichen Aufschwungs, der bürgerlichen Arbeitsethik und der Anwendung realpolitischer Maximen war. In der Literatur spreche dieser neue Geist aus den Romanen und Novellen eines Keller, Raabe, Storm, Freytag, Riehl und Fontane, in der Malerei aus den kleinteiligen Historien- und Genrebildern eines Menzel, Defregger, Knaus und Aschenbach, in der Musik aus den Tonpoemen eines Franz Liszt, den epischen Elementen innerhalb der Wagner-Opern oder aus neckischen Klavierstücken und realistischen Lieduntermalungen. (Grimm & Hermand 1975:7)

Ingen av de tyska prosaförfattarna eller målarna under den s.k. realismens epok mellan 1830 och 1880 har nått den internationella berömmelse som kommit periodens engelska och franska författare och målare till del.⁹¹ Med de kompositörer, Liszt och Wagner, som omnämns förhåller det sig naturligtvis annorlunda, men det är problematiskt att sammanföra kompositörer med författare och målare som språkrör för "der neue Geist" på det sätt som sker här. Det är ytterst tve-

samt om begreppen realism och begreppen poetisk eller borgerlig realism överhuvudtaget kan tillämpas på ett meningsfullt sätt på musikens område.⁹²

En viktig anledning till att den tyska realismen sällan stått i centrum för teoretiska framställningar av realismens problem i den internationella litteraturen är föreställningen om den tyska realistiska litteraturens traditionella och provinsiala karaktär. Under senare år har man på olika håll velat nyansera den vitt utbredda uppfattningen om den tyska realismens provinsialism och efterblivenhet. En viktig inspirationskälla för detta nya intresse för den tyska realismen, som ofta resulterat i försök till en omvärdering, är sannolikt den överseende och en smula nedlåtande behandlingen den tyska 1800-tals prosan utsatts för hos författare som Auerbach och Lukács.

Klaus-Detlef Müller hävdar i introduktionen till essäsamlingen *Bürgerlicher Realismus* (1981) att Auerbachs och Lukács' analyser och värderingar varit avgörande för detta nya intresse för den tyska realismen och för försöken att på nytt bestämma dess särprägel:

Der entscheidende Impuls für eine systematische Erforschung des Realismus ging jedoch erst von den Arbeiten Erich Auerbachs und Georg Lukács' aus, wobei sich nun auch in der Forschung die polemische und polarisierende Wirkung des Realismusbegriffs bestätigte. (K-D Müller 1981b:7)

Auerbachs och Lukács' bedömningar av den tyska litteraturen är enligt Müller likartade, i synnerhet har Auerbachs ovilja att betrakta de tyska poetiska realisterna som fullvärdiga medlemmar i den europeiska realistiska traditionen väckt debatt och fungerat som en provokation. Auerbachs provokation består enligt Müller i att

er der gesamten deutschen Literatur dieses Zeitraums gesellschaftliche Ahnungslosigkeit, provinzielle Enge und Ausweichen vor den drängenden Fragen der Wirklichkeit vorwirft und ihr die Teilhabe am europäischen Realismus bestreitet. Dieses Urteil hat wegen seiner wertenden Implikationen der deutschen Realismusforschung entscheidende Impulse gegeben. (K-D Müller 1981b:7)

Låt oss emellertid återvända till Auerbachs och Lukács' karakteristik av epokens tyska litteratur innan vi diskuterar några av de omvärderingsförsök som följt Auerbachs och Lukács' utläggningar i spåren. När Auerbach i sin klassiska undersökning *Mimesis* (1946) jämför den franska realistiska litteraturen med tidens tyska litteratur framhåller han följande:

Die Landschaften des deutschen Sprachraums lebten jede in ihrer Eigentümlichkeit, und in keiner von ihnen war das Bewusstsein des modernen Lebens und der sich vorbereitenden Entwicklungen zu konkreter Gestalt gediehen; selbst nach 1871 erwachte dies Bewusstsein nur sehr langsam, oder wenigstens hat es lange gedauert, bis es sich in der literarischen Darstellung zeitgenössischer Wirklichkeit energisch dokumentierte. Lange Zeit blieb das Leben selbst im Individuellen, Besonderen, Überlieferten fester verwurzelt als in Frankreich; es gab keine Gegenstände her für eine so allgemein-nationale, materiell moderne, das sich formende Schicksal der ganzen europäischen Gesellschaft analysierende Realistik wie es die französische war. (Auerbach (1946) 1959:479).

Orsakerna till den tyska prosans efterblivenhet och bristande intresse för den samhälleliga verkligheten finner man enligt Auerbach i de sociala och politiska förhållandena i Tyskland efter 1848. Detta betyder nu inte att det inte skulle ha funnits författare och kritiker som engagerat sig i tidens problem. Bland tidens radikala samhällskritiker, som enligt Auerbach nästan alla inspirerats och påverkats av den offentliga debatten i Frankrike, "fand sich kein bedeutendes realistisches Talent" (Auerbach (1946) 1959:479).

Även Lukács betonar i sina essäer om tysk 1800-tals litteratur den tyska prosans provinsialism. I motsats till den franska litteraturens utveckling finns enligt Lukács en märkbar diskontinuitet i den tyska utvecklingen. Denna beror enligt honom på de specifika politiska och ekonomiska förhållandena på det tyska språkområdet. Politisk anakronism går hand i hand med litterär anakronism:

Dieser allgemeine Anachronismus der deutschen Zustände erscheint am stärksten konzentriert und gesteigert, dass in Deutschland eine Nationalliteratur im Entstehen begriffen ist, ohne als Grundlage eine geeinte Nation zu besitzen. Daraus folgt zuerst, dass die deutschen Literaturprodukte einen teils übersteigert individualistischen, teils provinzialistischen Charakter haben. (Lukács W 7:188)

När den formsyntes, som enligt Lukács' uppfattning upplysningen, den tyska klassiska litteraturen och romantiken skapat, fallit sönder, inträder en period av politisk och litterär stagnation. Visserligen uppkommer enligt Lukács grunden för den tyska enheten, nämligen tullföreningen och "kapitaliseringen" av Tyskland och därmed finns också förutsättningarna för att ett borgerligt samhälle och en realistisk litteratur skall uppkomma:

Elemente einer einheitlichen bürgerlichen Gesellschaft, einer Grundlage für eine realistische Literatur im Sinne des 19. Jahrhunderts beginnen aufzutreten. (Lukács W 7:191).

Denna grund är enligt Lukács emellertid för svag för att en realistisk litteratur skall uppstå: "Aber dieses objektiv ökonomisches Wachstum ist vorerst zu langsam und viel zu schwach, um sich auf die Literatur sofort stilbildend auszuwirken" (Lukács W 7:191). Den ekonomiska tillväxten, eller mera allmänt, de ekonomiska förhållandena i ett samhälle kan enligt Lukács under vissa omständigheter ha gynnsamma effekter på litteraturens utveckling. Lukács' formulering som vi citerat utesluter uppenbarligen inte tanken att även andra faktorer än de ekonomiska är av betydelse för en ny genres uppkomst och för uppkomsten och utvecklingen av en ny litterär stil. I samma text finner vi emellertid också en betydligt starkare formulering av sambandet mellan samhällseliga faktorer och den litterära utvecklingen:

Der Kampf zwischen Goetheschen und romantischen Stilelementen und dem Realismus ist nur /här framhävt/ ein schriftstellerischer Widerschein der objektiven gesellschaftlichen Wirklichkeit des ökonomisch und sozial zurückgebliebenen Deutschland bei einem Versuch, dieser Wirklichkeit einen allgemeinen und doch wahrheitsgetreuen Ausdruck zu geben. (Lukács W 7:192)

Litteraturen är alltså enligt Lukács en återspeglning av ekonomiska och samhällseliga förhållanden. Enligt de tidigare anförda formuleringarna hävdar Lukács att vissa bestämda samhällseliga förhållanden är nödvändig förutsättningar för uppkomsten av en realistisk litteratur. Den senare formuleringen postulerar emellertid ett samband mellan litteratur och samhälle av ett annat slag. Uttrycken "återsken" och "återspeglning", som ju är metaforer som tillhör den klassiska marxismens terminologi och teoribildning, förekommer rikligt i Lukács' skrifter. Dessa metaforer antyder att sambandet mellan samhällseliga faktorer och litteraturen är betydligt mera intimt än vad Lukács' tidigare formuleringar ger vid handen. Ett återsken eller en spegelbild är för sin existens helt och hållet beroende av det den är ett återsken eller en spegelbild av, medan en nödvändig förutsättning för någonting inte alls behöver återspeglas i det fenomen den är en nödvändig förutsättning för.

Lukács' förklaring av begränsningarna hos författare som Raabe och Storm, vars litteratur är behäftad med "provinziellen, engen und skurrilen Zügen", tycks inte vara förenlig med hans teser om samhällseliga förhållanden som nödvändiga villkor för realismens uppkomst

och om litteraturen som ett återsken av samhälleliga faktorer. Raabes och Storms provinsialism förklarar Lukács nämligen genom att påstå att deras opposition mot den tyska utvecklingen efter 1848 "nicht entschieden, nicht prinzipiell genug war" (Lukács W 7:195). Om de nödvändiga villkoren för uppkomsten av en realistisk litteratur inte var förhållanden eller om litteraturen bara är ett återsken av samhälleliga förhållanden, förefaller det svårt för att inte säga omöjligt att med eller utan en oppositionell inställning till samhället, undvika provinsialism. Vi får anledning att återkomma till Lukács' omfattande teoretiska arbete kring realismens problem och i synnerhet till hans teori om "den stora realismen" i avsnitt 2.4.

Som vi sett anför även Auerbach sociologiska eller, om man så vill, historiska faktorer som förklaringar till den tyska 1800-tals prosans speciella karaktär. Auerbachs metod, i den mån man kan tala om någon uttrycklig metod i hans fall, är impressionistisk i motsats till Lukács' materialistiskt-dialektiska metod. Det är naturligtvis inte bara metodiskt Auerbachs och Lukács' syn på den tyska 1800-tals litteraturen skiljer sig. Auerbachs realismbegrepp är annorlunda än Lukács'. Att ett litterärt verk ger en sanningsenlig bild av den samhälleliga dynamiken i sin totalitet är för Lukács det viktigaste kriteriet på realism. I förordet från 1951 till nyutgåvan av 30-tals essäerna om fransk litteratur, *Balzac und der französische Realismus*, uttrycker han sin realismuppfattning på följande sätt:

Die zentrale Kategorie und das Kriterium der realistischen Literaturauffassung: der Typus in bezug auf Charakter und Situation ist eine eigentümliche, das Allgemeine und das Individuelle organisch zusammenfassende Synthese. Der Typus wird nicht infolge seiner Durchschnittlichkeit zum Typus /.../ sondern dadurch, dass in ihm alle menschlich und gesellschaftlich wesentlichen, bestimmenden Momente eines geschichtlichen Abschnitts zusammenlaufen. (Lukács W 6:436)

Några typer som uppfyller dessa krav förekommer enligt Lukács inte hos de poetiska realisterna och följaktligen är de inte heller realister enligt hans uppfattning.

Hos Auerbach spelar tanken på en återgivning av historiska eller samhälleliga totaliteter ingen roll. Hans skäl för att utesluta de tyska 1800-tals prosaisterna från det den engelske germanisten Martin Swales kallat "the realistic Pantheon", formuleras i följande passage:

Keiner der Männer zwischen 1840 und 1890, von Jeremias Gotthelf bis zu Theodor Fontane, zeigt in voller Ausbildung und Verein-

igung die Hauptmerkmale des französischen, dass heisst des sich bildenden europäischen Realismus: nämlich ernste Darstellung der zeitgenössischen alltäglich gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung. (Auerbach (1946) 1959:480)

Den franska realistiska romanen har en paradigmatiskt funktion för Auerbach och eftersom den tyska prosakonsten inte i tillräcklig utsträckning liknar dessa paradigmfall av realism, måste den tyska prosan uteslutas från "the realistic Pantheon". Med ett annat realismbegrepp och med andra realismkriterier kan man naturligtvis komma till andra slutsatser, vilket också Auerbachs kritiker gör när de hävdar att den tyska "poetiska realismen" tillhör den europeiska realistiska traditionen som en fullvärdig medlem.

Om man vill kritisera Auerbachs och Lukács' uppfattningar om den tyska realismen, eller rättare sagt deras uppfattning att det inte finns någon tysk realism, kan man gå tillväga i huvudsak på två sätt. Man skulle kunna ifrågasätta Auerbachs respektive Lukács' tillämpningar av de mer eller mindre tydligt uttalade realismkriterier som förekommer i deras teorier och analyser och hävda att deras tolkningar av de aktuella författarna är bristfällig och att dessa författare faktiskt uppfyller de realismkriterier som Auerbach och Lukács använder sig av. I detta fall skulle det vara fråga om oenighet i tillämpningen av realismkriterier och inte nödvändigtvis en oenighet rörande kriteriernas giltighet.

Man kan naturligtvis också avvisa Auerbachs och Lukács' realismteorier och följaktligen också de realismkriterier dessa teorier innefattar. I detta fall skulle det vara fråga om oenighet om realismkriterier och frågan om dessa kriterier är uppfyllda när det gäller den tyska 1800-tals prosan skulle inte uppkomma. Givetvis kan en kritiker vända sig både mot Auerbachs och Lukács' tillämpning av sina resp. realismkriterier och mot deras realismkriterier och realismbegrepp som sådana. När tyska litteraturhistoriker kritiserat Auerbachs och Lukács' behandling av den tyska realismen har de för det mesta koncentrerat sig på deras realismbegrepp och avvisat deras realismkriterier.

I ett av de tidiga inläggen i debatten om den tyska realismen, Richard Brinkmanns *Wirklichkeit und Illusion* (1957),⁹³ formuleras ett realismbegrepp som kraftigt skiljer sig från Auerbachs och från Lukács' realismuppfattningar. I första avdelningen av sitt arbete kritiserar Brinkmann de realismuppfattningar och realismkriterier som förekommit i tidigare forskning om den tyska 1800-tals prosan.

Sitt eget realismbegrepp, "Der Begriff des 'Realismus der Dichtung des 19. Jahrhunderts'" explicerar Brinkmann i två steg. För det första är realismbegreppet enligt Brinkmann ett kollektivt begrepp, inte ett individualbegrepp eller ett allmänbegrepp. Detta innebär för Brinkmann att begreppet 1800-tals realism betecknar "einen einmaligen dichtungs- und literaturgeschichtlichen Komplex" (Brinkmann 1957:78). Mera konkret innebär detta enligt Brinkmann att detta begrepp inte betecknar någonting allmänt, som skulle vara gemensamt för all realistisk litteratur under 1800-talet. Begreppet betecknar "nicht Allgemeines und nicht nur Durchschnittliches", hävdar han (Brinkmann 1957:78). Det första steget i Brinkmanns explikation, som består av oklara metabegreppsliga utläggningar, lämnar vi därhän eftersom de saknar relevans för det problem vi här diskuterar. Den andra punkten i Brinkmanns karakteristik av realismbegreppet däremot är av intresse när det gäller förhållandet mellan hans realismuppfattning och Auerbachs och Lukács' realismuppfattningar: "Der Begriff des Realismus der Dichtung des 19. Jahrhunderts kann sich zu allererst nur beziehen auf die Strukturformen der Dichtung selbst" (Brinkmann 1957:79). Vad detta betyder försöker han klargöra i följande formuleringar:

Er /der Realismusbegriff/ kann sich nicht allein darauf beziehen, dass gewisse Gegenstände und Motive, bestimmte Bereiche der Welt und des Lebens in der Dichtung "vorkommen", "dargestellt" werden; auch nicht auf die Explikation und Darstellung einer Weltanschauung, ebensowenig allein auf Technik und "Stilmittel". (Brinkmann 1957:79)

Realismteorier och realismuppfattningar där dessa "strukturformer" kommer i bakgrunden eller inte spelar någon roll alls, kritiserar Brinkmann på följande sätt:

Sie betreffen nicht den Bereich der 'Autonomie' der Dichtung, sondern sie kümmern sich um Dinge, die in einem Verhältnis zur Dichtung stehen, das von allerlei Zufälligkeiten abhängig ist. (Brinkmann 1957:79).

För Brinkmann kan alltså varken formella kriterier som berättarteknik, kompositionsteknik eller genretillhörighet eller innehållsliga kriterier som motivval och stoffmässig orientering tjäna som kriterier på realism, i varje fall inte när det gäller 1800-tals litteraturen. Om ett litterärt verk är realistiskt eller inte är enligt Brinkmann helt och hållet beroende av hur verkets "strukturformer" är beskaffade. Vad ett verks strukturform är framgår däremot inte särskilt tydligt av Brinkmanns presentation, men här kan kanske Kynd-

rups och Stær's tolkning av Brinkmanns tankegång vara till hjälp. Brinkmanns ståndpunkt beskriver de på följande sätt: "Realismbestemmelsen må principielt efter Brinkmanns opfattelse gå på hele værket i dets uigenkaldelige autonomi, dvs. på det, han kalder dets strukturformer" (Kyndrup & Stær 1982, bd.1:99). Begreppen autonomi och strukturform är således centrala hos Brinkmann, vilket Kyndrup och Stær vidare understryker i följande passage:

Centralt i Brinkmanns opfattelse af realismebegrebet står hans bestemmelse af det litterære værks autonomi. Dette betyder, at han tager stærkt afstand fra enhver opsplitning af værket i forskellige sider: Form/indhold, erkendelseværdi, etc. Det er derfor efter Brinkmanns mening ikke muligt at afgrænse "virkeligheden" i værket, og derfor heller ikke muligt at bestemme værkets "holdning" eller aksiomatiske forhold til denne virkelighed. (Kyndrup & Stær 1982, bd.1:99)

En stoffmässig orientering mot den sociala verkligheten är för Brinkmann alltså inte ett nödvändigt kriterium på realism. Brinkmann menar att Auerbachs, Lukács' och många andras realismbegrepp förutsätter att det finns en objektivt existerande social verklighet som kan och bör jämföras med den värld som det litterära konstverket skapar. Denna förutsättning finner Brinkmann naiv och ohållbar. Han hävdar att det är verkligheten själv som blivit problematisk i den realistiska litteraturen och att det här framför allt rör sig om

das Problem /.../ des Verhältnisses des Subjekts zur Tatsächlichkeit oder der "Wirklichkeit" des Subjekts, das heisst der "Wirklichkeit" die das einzelne Subjekt erfassen und "haben" kann. (Brinkmann 1957:313)

Som så många av Brinkmanns centrala formuleringar är också denna rätt svårbegriplig. Jag tror emellertid inte att det är alltför missvisande att omskriva hans ståndpunkt på följande sätt. Det tema som står i centrum för den realistiska litteraturen är inte den objektivt existerande samhälleliga verkligheten, utan det enskilda subjektets upplevelse och tolkning av den omgivande verkligheten och hennes förhållningssätt till den. På ett annat ställe säger han nämligen att det handlar om "die Wirklichkeit des einzelnen Menschen, um die Wirklichkeit, die der Einzelne 'hat' im existentiellen Sinne" (Brinkmann 1957:318). I den avslutande diskussionen gör Brinkmann följande uttalande som stöder min tolkning:

Was die realistischen Erzählkunstwerke vorstellen, das ist - grob und vereinfachend gesprochen - die je nach der Entwicklungsstufe

weniger oder mehr ausgeprägte "Subjektivität" der besonderen Wirklichkeit des Einzelnen. Subjektivität wird dementsprechend - immer mehr im Laufe der Zeit - das wesentliche Kennzeichen des Stils. (Brinkmann 1957:321)

Enligt min mening är det svårt att se att ett så vagt och oklart realismkriterium skulle vara fruktbart. Även om Brinkmanns kriterium, som presenteras i **Wirklichkeit und Illusion** som ett resultat av detaljanalyser av tre verk av författarna Franz Grillparzer, Otto Ludwig och Eduard von Keyserling, vore tillämpligt på den poetiska realismens litteratur i sin helhet, är det svårt att se att hans kriterium skulle vara tillämpligt på engelsk, fransk eller rysk 1800-tals realism. Tydligt är emellertid att Brinkmanns realismbegrepp och realismkriterium är annorlunda än Auerbachs och Lukács' och att han därför inte finner det problematiskt att beteckna det mesta av den tyska 1800-tals prosan som realistisk. Welleks omdöme om Brinkmanns realismanalys, nämligen att "the accepted nineteenth century meaning of realism is turned upside down" är inte oberättigat (Wellek 1961:8).

Jag har tidigare nämnt att Auerbachs och Lukács' uppfattningar om den tyska realismen varit en bidragande orsak till det livliga intresset för den tyska "realistiska" prosan. Även Brinkmanns realismteori och hans analyser i **Wirklichkeit und Illusion** har uppfattats som ett svar på Auerbach och Lukács. Wolfgang Preisendanz, som själv gjort sig ett namn inom den tyska realismforskningen, säger i sin doktorsavhandling följande om Brinkmanns undersökning:

Dieses Urteil /Auerbachs/ konnte als Herausforderung gelten, die Eigenart der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts zu **recht-**fertigen /här framhåvt/ und somit dem vagen und weithin verrufenen Begriff "poetischer Realismus" einen festen Umriss und gediegenen Inhalt zu geben. Die Arbeit "Wirklichkeit und Illusion" (1957) von Richard Brinkmann darf und soll als Versuch einer Replik auf Auerbachs Provokation angesehen werden. (Preisendanz 1963:9)

Målsättningen att "rättfärdiga" en viss litteraturs egenart, som Preisendanz med rätta tillskriver Brinkmann, är enligt min mening både svärförståelig och egendomlig. Vi får anledning att återkomma till denna fråga.

Den kritik mot Auerbachs och Lukács' bedömningar av den tyska 1800-tals prosan som Fritz Martini, som ägnat den tyska 1800-talet flera ingående undersökningar, framför, överensstämmer i några väsentliga avseenden med Brinkmanns uppfattningar. Jag skall här kom-

mentera några av Martinis synpunkter i uppsatsen "Zur Theorie des Romans im deutschen 'Realismus'" (1959) som kan ses som ett förarbete till det omfattande **Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus** (1962).

Auerbachs och Lukács' realismbegrepp kallar Martini något missvisande för "sociologiskt" och han understryker att deras analyser och bedömningar av den tyska 1800-tals prosan är beroende av detta realismbegrepp som han avvisar:

Der Begriff des Realismus, der dieser Urteilsbildung zugrunde liegt, soll hier nicht mehr diskutiert werden. Er schliesst die Auseinandersetzung mit dem ganzen Begriffssystem einer soziologischen Literaturwissenschaft ein. Er bezeichnet primär ein bestimmtes Verhältnis zur Geschichte und Gesellschaft und ordnet ihm das Problem der Form, des künstlerischen Stils unter. (Martini (1959) 1968:162)

Martini menar att det för förståelsen och uppskattningen av den tyska 1800-tals prosans specifika karaktär är nödvändigt att beakta de romanestetiska uppfattningar som genomsyrar de tyska prosaisternas estetiska tänkande och konstnärliga verk. Inte minst Hegels och hans efterföljares inflytande har varit av betydelse. Romanens uppgift är enligt Hegel att gestalta motsättningen mellan medvetandet om en förtingligad och främmandegjord värld å ena sidan och känslolivets, passionernas och "hjärtats värld" å den andra. Hegel kallar romanen "den moderna borgerliga epopén" i vilken rikedom och mångfalden av levnadsförhållanden, intressen, karaktärer och tillstånd framträder mot bakgrunden av en totalvärld (Hegel, **Vorlesungen über die Ästhetik** 3:392). Det egentliga eposet som Hegel kontrasterar mot romanen, har utgått från "der ursprünglich poetische Weltzustand" som oåterkalligt gått förlorat. Den moderna romanen säger Hegel i sina föreläsningar i estetik,

setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise - sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals - der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowiedem Zufälle äusserer Umstände. (Hegel, **Vorlesungen über die Ästhetik** 3:392-3)

Denna beskrivning av romanen och dess uppgifter är en av de klaraste beskrivningarna av den poetiska realismens estetiska ideal.⁹⁴

Martinis beskrivning av romanens och novellens karaktär under denna period påminner i mycket om Hegels. Enligt Martini är den tyska prosan en

Spiegel der Gebrochenheit des modernen Bewusstseins, der Entfremdung zwischen der zufällig gewordenen Wirklichkeit und der, wie Hegel sagt, "Poesie des Herzens". Er wird diese beständige Widerspruchserfahrung verschieden aufnehmen.

/---/

Der Roman wird /.../ wesentlich zu dem Ausdruck des Widerspruchs in der modernen Existenz und sein generelles Thema ist es, nach der Möglichkeit der Überwindungen dieses Widerspruchs zu fragen. (Martini (1959) 1968:147)

I Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus finns en något annorlunda, men till andemeningen likartad formulering av den realistiska prosans tema: "Das Thema der Dichtung wurde das Problem der Sinn- bzw. Glückserfüllung des Einzelnen in ihrem bedingenden und begrenzenden Zusammenhang" (Martini 1962:76). Den tyska 1800-tals prosans specifika bidrag till "/die/ Symphonie der Erzähler im 19. Jahrhundert", som Martini uttrycker det, består däri att denna litteratur har som tema den moderna existensens grundfråga, individens möjligheter till ett meningsfullt och ansvarsfullt liv i en förtingligad värld (Martini (1959) 1968:163-4). På ett annat ställe i samma uppsats beskriver han den tyska realistiska prosans tema på följande sätt:

die innere, humane Erfahrung der zunehmenden und wechselseitigen Entfremdung von Gesellschaft und individueller Existenz, die sich zuspitzende und krisenhaft steigende Spannung zwischen Vergesellschaftung hier und Vereinsamung dort. (Martini (1959) 1968:162)

Martini menar uppenbarligen att den tyska realistiska prosan tematiskt skiljer sig från både den franska och den engelska och att det därför är oberättigat att använda samma måttstock när man försöker bedöma och värdera dessa olika "realismer". Enligt min mening bidrar inte Martinis dunkla karakteristik till att klargöra frågan om användbarheten av olika realismbegrepp och realismkriterier. Han accepterar beteckningen "realism" som en adekvat beteckning för en stor del av den tyska 1800-tals prosan och försöker sedan beskriva det han uppfattar som utmärkande för denna prosa ur estetisk och tematisk synpunkt. Frågan om det är berättigat att här alls tala om realism tycks inte intressera honom.

Martinis argumentationstekniska tillvägagångssätt kan beskrivas på följande sätt. Eftersom den tyska 1800-tals romanen och novellen är realistisk, gäller det att genom litteraturvetenskaplig analys klarlägga dess särdrag. När detta har skett, har vi också fått en klarare bild av de utmärkande dragen hos denna realism. Det ursprungliga realismproblemet som Auerbachs och Lukács' analyser av tysk 1800-tals litteratur ställer har försvunnit genom att problemet förnekas. Hos Martini finns inget tyskt realismproblem; det är bara en fråga om att mot en idéhistorisk och romanestetisk bakgrund teckna den tyska realismens karakteristiska egenskaper.

I Clemens Heselhaus' bidrag till realismsdiskussionen, "Das Realismusproblem" (1959), ägnas stort utrymme åt att diskutera den tyska realismens egenart och även han betonar att den tyska realismen endast kan förstås mot bakgrunden av det starka klassicistiska inflytandet i tysk litteraturestetik. Om man noggrant analyserar vad tyska prosaister från Büchner till Fontane sagt om novellens och romanens uppgifter och möjligheter, måste man, menar Heselhaus, dra slutsatsen att dessa reflexioner och kommentarer är realistiska. Dessa författare har dock inget gemensamt program eller någon gemensam romanestetisk uppfattning. Det som förenar dem är framför allt kritiken av idealismen:

Gemeinsam ist allen diesen Äusserungen von Büchner bis zu Fontane die Absetzung vom Idealismus, ja sogar die Polemik gegen den Idealismus der Klassik und Romantik. Damit erhalten wir eine negative Bestimmung des Realismus: er versteht sich selbst als Gegenidealismus.

/---/

Die Begründung dieser Ablehnung ist immer die gleiche: das Idealische entspreche nicht der Wirklichkeit. (Heselhaus (1959) 1987:358)

Det som är viktigt för de realistiska prosaisterna är det verkliga livet och verkligheten, säger han. Detta innebär enligt Heselhaus att realisterna hade en annan värdeskala än både romantikerna och de klassicistiska författarna: "Als ein Wert an sich erscheint /.../ die Wirklichkeit" (Heselhaus (1959) 1987:359).

Eftersom realisterna enligt Heselhaus' åsikt tydligen menade att verkligheten är ett värde, konfronteras man här med det Heselhaus kallar "das eigentliche Realismus-Problem". Detta problem formulerar han på följande sätt: "Die Wirklichkeit ist an sich kein Wert, kein Absolutes, sondern ein Relatives" (Heselhaus (1959) 1987:359). Att utnämna någonting till "det egentliga realismproblemet" är enligt

min mening helt obefogat. Det finns många aspekter av realismen och många olika frågeställningar och problem av olika art som är förknippade med dem; att utan förvarning utnämna någonting till det egentliga realismproblemet är därför enbart förvirrande, i synnerhet som det som uppges vara det egentliga realismproblemet formuleras så dunkelt.

Heselhaus' framhävande av den klassiska traditionens roll i de tyska realisternas diskussioner och försök till frigörelse från denna tradition är däremot intressantare. Han menar att den tyska realismen präglas av beroendet av och reaktionen mot den klassiska traditionen och att dess egenart sammanhänger med detta:

Die unmittelbare Macht der klassischen Tradition erklärt es auch, warum sich der deutsche Realismus so eigenartig von dem französischen oder englischen oder russischen Realismus des 19. Jahrhunderts unterscheidet. (Heselhaus (1959) 1987:362).

Det finns anledning att vara skeptisk till påståendet att den klassiska traditionens makt är den enda förklaringen till skillnaderna mellan den tyska 1800-tals prosan och den franska, engelska och ryska prosan. Visserligen säger Heselhaus inte uttryckligen att den klassiska traditionens makt är den enda förklaringen till den tyska realismens särprägel, men han nämner inga andra förklarande faktorer.

Heselhaus' argumentation är därför lika ensidig som Lukács', som också framför monokausala förklaringar. Som den ovan citerade passagen visar, är det enligt Heselhaus lika legitimt att tala om tysk realism som att tala om fransk, engelsk och rysk realism. Heselhaus har i sin essä om realismproblemet inte formulerat någon definition av begreppet realism och inte heller framfört några realismkriterier, varför hans förutsättning att den tyska prosan efter 1848 är en integrerad del av den europeiska realismen är dogmatisk. Den grundläggande frågan huruvida den tyska prosan är realistisk och ifall den är realistisk, på vilket sätt och i vilka avseenden den är det, förbigår Heselhaus. I likhet med Martini utgår han från att den tyska prosan efter 1848 är realistisk, fastän den representerar en realism av ett annat slag än den övriga europeiska realismen.

Heselhaus antyder dessutom att den tyska realismen tack vare inflytandet från det klassiska arvet lyckats undvika estetiska brister som vidlåder andra former av realism och som hotar deras konstkaraktär:

Diese Auseinandersetzung mit der klassischen Tradition hat dem deutschen Realismus /.../ den Kunstcharakter, der immer das Prob-

lem realistischer Tendenzen ist, gesichert. (Heselhaus (1959) 1987:362).

Detta yttrande står i samklang med vad en av den tyska 1800-tals litteraturens främste, Theodor Fontane har sagt om Turgenjev: "Es ist die Muse in Sack und Asche, Apollo mit Zahnweh" (Fontane, **Briefe**, 164). Fontane kritiserar vidare Turgenjev för att återge verkligheten "so grenzenlos prosaisch, so ganz **unverklärt**" och tillägger: "Ohne diese Verklärung gibt es aber keine eigentliche Kunst, auch dann nicht, wenn der Bildner in seinem bildnerischen Geschick ein wirklicher Künstler ist" (Fontane, **Briefe**, 155).

Zolas roman **L'Assommoir** ger ingen riktig bild av verkligheten, menar han, och om verkligheten vore som Zola beskriver den, "so müsste der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden", vilket dock inte är nödvändigt eftersom den sanna realismen också alltid är "schönheitsvoll" (Fontane, **Briefe** 1, 200).⁹⁵ Realismen på alla livets området är någonting karakteristiskt för vår tid, menar han, den breder ut sig på konstens, medicinens och politikens områden (Fontane, **Literarische Essays**, 7). Fontanes reflexioner om realism i konsten är ett åskådligt exempel på hur tänjbar paraplytermen "realism" är.

Att Fontane som skapande konstnär utgår från den poetiska realismens estetik när han bedömer andra författare är naturligt och legitimt. Att som Heselhaus suggerera att den tyska realistiska litteraturens konstnärliga karaktär är säkerställd, medan andra realistiska traditioners litteratur inte är det, är däremot inte acceptabelt.

Också Wolfgang Preisendanz, som ingående sysslat med "det tyska realismproblemet, betonar i essän "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts" (1962) den klassiska traditionens betydelse för den tyska realistiska prosan. Även han understryker att det vore förfelat att använda samma måttstock vid bedömningen av de tyska realisterna som vid bedömningen av fransk, engelsk och rysk realism. Man kan enligt Preisendanz inte göra rättvisa åt den poetiska realismens litteratur om man huvudsakligen eller t.o.m uteslutande intresserar sig för denna litteraturs stoffmässiga aspekter:

Es müsste verständlich sein, dass man dem Wesen und den verschiedenen Manifestationen des poetischen Realismus schwerlich ganz gerecht werden kann, wenn man sich vordringlich oder gar ausschliesslich an die stoffliche oder an die thematische Seite dieser Erzählkunst hält, indem man etwa fragt, welche Aspekte und Bereiche des zeitgenössischen Lebens wahrgenommen und erschlossen

wurden, welche aktuellen einzelmenschlichen oder gesellschaftlichen Probleme thematisiert wurden. (Preisendanz (1962) 19-87:471)

För att förstå och kunna uppskatta litteratur av ett specifikt slag, bör man ta hänsyn till denna litteraturs förutsättningar, de romanestetiska idéer som författarna ifråga omfattade, vad författarna ville åstadkomma med sitt författarskap osv. Jag tror att det är någonting sådant Preisendanz vill ha sagt. Det är meningslöst att kritisera Fontane för att han inte skrev som Balzac och lika meningslöst att klandra Balzac för att han inte var en poetisk realist. Detta hindrar naturligtvis inte att man kan värdesätta den franska realistiska romanen högre än den poetiska realismens episka verk.

Det gäller emellertid att vara klar över vilka kriterier man tillämpar vid kategoriseringen av litterära verk och vilken måttstock på litterärt och estetiskt värde man använder. Betydelsen av klarhet i dessa fundamentala frågor inskräpper Northrop Frye med en pregnant formulering: "If Scott has any claims to be a romancer, it is not good criticism to deal only with his defects as a novelist" (Frye 19-57:305).

Preisendanz sammanfattar de poetiska realisternas estetiska målsättning och anspråk på följande sätt:

der Anspruch, dass die dargestellte Wirklichkeit unter einem spezifisch poetischen Strukturgesetz stehen und sich als eine imaginativ erschaffene, selbstherrlich bestehende Wirklichkeit erweisen solle. (Preisendanz (1962) 1977:470)

Problemet med detta påstående är att det tycks gälla all litteratur och inte bara den poetiska realismen. Det är oklart vad som menas med en specifik poetisk strukturlag, men alla realistiska skönlitterära samhällsskildringar och alla litterära verk som har människan som samhällsvarelse som tema skiljer sig ju från journalistiska samhällsreportage, statistiska tabeller, vetenskapliga undersökningar och rapporter av olika slag genom någon estetisk komponent, effekt eller funktion. Om det är någon svårbestämbar estetisk komponent Preisendanz har i tankarna när han talar om en specifik poetiskt strukturlag så måste den på ett eller annat sätt finnas i all skönlitteratur. Tesen att den verklighet som det litterära konstverket framställer är en skapad, fiktiv och relativt autonom verklighet, gäller - om den överhuvudtaget är riktig - all litteratur och inte bara den poetiska realismens verk.

Det är svårt att frigöra sig från intrycket att de tyskspråkiga

bidrag till debatten om den tyska realismen som vi här har diskuterat är apologetiska, fastän det inte alltid är lätt att identifiera detta drag.

Som en kontrast till de tyska bidragen jag diskuterat skall jag avslutningsvis ta upp några synpunkter som J.M. Ritchie framför i "The Ambivalence of 'Realism' in German Literature 1830-1880" (1961). Inför svårigheten att kalla den tyska 1800-tals prosan "realistisk" rätt och slätt och inför de tungfotade tyska diskussionerna om "realismens problem" i den tyska prosan framkastar Ritchie en i mitt tycke rimlig förmodan:

The simple truth may be that the German literature of this period cannot be described by a term normally applied to the English, French and Russian novel. (Ritchie 1961:202).

Ritchie menar att skillnaderna mellan den tyska litteraturen under den s.k. realismens epok och den franska, engelska och ryska är mycket stora. Han formulerar emellertid varken något realismbegrepp eller några realismkriterier mot vilka han sedan mäter den tyska litteraturen, men av följande passage framgår att Ritchie sannolikt betraktar en viss stoffmässig orientering som ett nödvändigt kännetecken på realism, ett kriterium som den tyska prosan inte uppfyller:

Similarly, they /the German writers/ never discussed the upper and lower extremes of society, problems of high politics, sex or the city - in fact, all the things the term "Realism" leads the unsuspecting non-German reader to expect are simply not present in German Realism. (Ritchie 1961:202)

/---/

They all laid stress on the moral aspect of things; if social realities were not completely concealed, good care was taken not to probe them too thoroughly: they were very, very discreet. The word Realism to many readers immediately suggests a certain outspokenness: this is never true of these writers. (Ritchie 1961:208)

En annan anmärkningsvärd sak är att det inte är romanen, utan novellen som står i centrum för de tyska realismteoretikernas intresse. Romanen är utan tvekan 1800-talsrealismens genre par excellence. Att man ägnat novellen så stor uppmärksamhet beror utan tvivel på att den tyska novellen var ojämförligt mer framgångsrik än den tyska romanen under denna period. Det är därför ingen tillfällighet att Brinkmann, när han diskuterar den tyska realismens egenart i *Wirklichkeit und Illusion* enbart analyserar noveller och berättelser. Novellen och berättelsen har, som Ritchie framhåller, ofta ett alle-

goriskt eller symboliskt innehåll, vilket enligt några av de tyska forskare vi diskuterat garanterar novellens estetiska karaktär; i motsats till den realistiska romanen hotas novellen enligt detta synsätt aldrig att degenerera till socialreportage eller journalistisk prosa utan konstnärlig halt. Martini uttrycker en sådan ståndpunkt i följande passage, där han talar om bruket av termen "poetisk realism" i nyare tysk forskning:

Als diese Formel in jüngerer Zeit wieder aufgenommen wurde, ging es darum, eine Eigenständigkeit realistischer Dichtung gegenüber ihrer Preisgabe an eine Widerspiegelung von Realität, an deren nur pragmatische und wissenschaftliche Verarbeitung zu betonen und nachzuweisen, mit welchen Mitteln eine Realität, die von den Zeitgenossen als antipoetisch erfahren wurde, künstlerisch transformierbar war: vor allem durch Auswahl poetischer Lebensmomente, durch Humor, durch Versöhnung und Verklärung. (Martini 1980:223)

Martini förefaller att här ställa två slags realistisk prosa mot varandra, den oberoende och självständiga och den som blott är en "återspeglning" av verkligheten. Begreppet återspeglning är ett av de oklaraste av de begrepp som förekommer i diskussionerna om realismen och i diskussionen om litteraturens förhållande till samhället och till verkligheten.

Inte heller hos Martini bidrar användningen av termen "återspeglning" till en klarare förståelse av frågeställningen. Det är dock tydligt att en prosa som medvetet väljer "poetiska" moment ur verkligheten och transformerar det antipoetiska i verkligheten genom humor och genom att kasta ett förklarat ljus på den opoetiska verklighet, enligt Martini förtjänar att kallas "realistisk". Ritchies påstående att de tyska prosaisterna "essentially /.../ were concerned, not to record reality as they saw it, but to preserve the ideal image of the old world before it disappeared for ever" (Ritchie 1961:217) är förenligt med Martinis utläggningar. Ritchie uttrycker sig rakt på sak och att säga att man ville bevara en idealiserad bild av den gamla världen, är inte detta detsamma som att säga att det inte är fråga om realism?

Jag har här diskuterat några ledande tyska forskares utläggningar om den poetiska realismen och man kan enligt min mening konstatera att deras analys av den poetiska realismen är apologetisk och tendentiös. Det finns naturligtvis också företrädare för andra ståndpunkter när det gäller "realismens problem" i den tyska prosan. Peter Demetz' inställning t.ex. är annorlunda. I essän "Über Fontanes Realismus" (1961) reagerar han mot att man kallar Fontane, enligt många den

främste av de poetiska realisterna, för "realist":

Sobald die literarischen Konventionen, die autonomen geschichtlichen Schicksale der Gattung selbst ins Blickfeld treten, wird man viel eher von einem Früh- oder gar Vor-Realisten sprechen, ja von Konventionen, die jenem ernsthaften europäischen Realismus, wie er sich bei Flaubert oder George Eliot entfalten, um mehr als dreissig Jahre voraufgehen (Demetz (1961) 1981a:211).

Om orsakerna till att Fontane inte blivit ett stort namn utanför sitt hemland, vilket många tyska litteraturforskare beklagar, säger Demetz följande: "ist es möglich, dass man ausserhalb Deutschlands ein klareres Gefühl dafür besass, dass Fontane der Epoche Thackerays eher angehörte als den Jahrzehnten Zolas?" (Demetz (1961) 1981a:212).⁹⁶

Frågan om den poetiska realismen är en medlem i "the realistic Pantheon", som Swales uttryckt det, har inget enkelt svar. Om man utgår från Ian Watts kriterier på formell realism och kravet på en specifik stoffmässig orientering är det klart att den poetiska realismen inte kan karakteriseras som realistisk. Om man finner att olikheterna mellan den poetiska realismens verk och sådana paradigmatiska realistiska verk som Richardsons, Balzacs och Flauberts romaner är alltför stora, finns det skäl att utestänga de poetiska realisterna från "the realistic Pantheon".

Det finns ytterligare en väsentlig faktor - förutom det förhållandet att det ofta är oklart vilka realismkriterier som faktiskt används och vilket realismbegrepp man utgår ifrån när man diskuterar den poetiska realismen - som bidrar till förvirringen i denna tvistefråga. Att ett verk är realistiskt i någon mening tycks för många vara ett tecken på dess litterära värde. Att ett verk eller en hel genre eller en hel epoks litteratur, som den poetiska realismens, fränkänns epitetet "realistisk" uppfattas på många håll som en negativ värdering av denna litteratur. Martin Swales t.ex. säger följande om syftet med essän "The Problem of Nineteenth-century German Realism" (1986):

I hope to show that, precisely in its aesthetic character, it partakes of a realistic enterprise - although of one that is different from that which informs the narrative universe of Balzac or Dickens. (Swales 1986:69)

Swales menar också att "German prose writing may indeed need an apologist". Det ligger nära till hands att uppfatta hans tankegång på följande sätt: om man lyckas visa att den tyska prosan är realistisk

har man därmed också formulerat ett "försvar" för den. En jämförande analys av den poetiska realismens texter med Balzacs eller Dickens' romaner kan resultera i att vi finner att de trots stora olikheter hör till samma "realistic enterprise", eller så kommer vi fram till att olikheterna är så stora att det blir missvisande eller rentav felaktigt att påstå att de hör till samma realistiska tradition som Balzac och Dickens. Enligt min mening bör man vara klar över att vilket resultatet av en sådan jämförelse än blir, så kan man inte utan vidare dra slutsatser om den poetiska realismens "estetiska karaktär" eller om dess litterära värde. Att visa att ett verk är realistiskt är inte detsamma som att visa att verket ifråga har ett stort litterärt och estetiskt värde.

1.7 Sammanfattning

I detta kapitel har jag diskuterat några litterära strömningar och litteraturestetiska idéer som kallats "realistiska". Balzacs, Flauberts och Zolas romanestetiska idéer, deras realism och några uppfattningar och analyser av dessa författare har diskuterats.

När det gäller frågan om realismens innebörd finns det många uppfattningar. Denna mångfald betingar i sin tur den oenighet som finns om enskilda författares realism eller avsaknad av realism. Medan meningarna om Balzacs och Flauberts realism går starkt isär, råder det fullständig enighet om att Zola är en naturalistisk författare. Av allt att döma tycks inte heller någon ifrågasätta att de franska kritiker och författare, som under 1800-talets mitt gick till angrepp mot en klassicistisk och romantisk konstsyn, hade ett realistiskt program. Med tanke på den stora variationen i åsikter om realismens innebörd och tolkningen av enskilda författare kan enigheten om dessa ting te sig överraskande.

Det kan vara värt att begrunda varför ingen kommit på tanken att betvivla att det estetiska program som Champfleury och Duranty formulerade är realistiskt eller varför ingen ifrågasätter om Zolas estetik är naturalistisk eller inte. Skälet till detta är till synes enkelt. Den som betvivlar att termerna "realistisk" resp. "naturalistisk" är tillämpliga i dessa fall, vet inte hur dessa termer används och förstår inte att det i båda dessa fall är fråga om en paradigmatiske användning av termerna ifråga. Termerna "realism" och "naturalism" är inte alltid problematiska och de väcker inte alltid, vilket ibland påstås, ontologiska och epistemologiska frågor.

I några av de föregående avsnitten har olika uppfattningar om Balzacs och Flauberts realism dryftats. Som vi sett, betraktar många Balzac som realisten par excellence, medan andra menar att Flaubert är den paradigmatiske realisten, eller om man vill uttrycka sig mera precist borde man säga att det är vissa verk av dessa författare som är realistiska i paradigmatisk mening. Fäster man stor vikt vid formella kriterier, som berättarteknik och hävdar att det som kallats "författarens frånvaro" är ett oundgängligt realismkriterium, måste man dra slutsatsen att Balzacs författarskap inte är realistiskt. Om man däremot utgår från innehållsliga kriterier och hävdar att samhället som en totalitet skall framträda i verket, är det rimligt att uppfatta Balzac som den paradigmatiske realisten. Sett ur ett vidare perspektiv är det rimligt att betrakta både Balzac och Flaubert som realister. Allt beror på vad man jämför med och ur vilken synvinkel man betraktar det som skall beskrivas och bedömas.

Författare, som hörde till motsatta litterära läger och som hade motsatta åsikter om litteraturen och dess uppgifter, uppfattades av samtiden och senare av litteraturhistorien som hörande till samma realistiska strömning. Hemmings ger en intressant kommentar till detta förhållande: "It may not be unreasonable, a century later, to group together in one more or less coherent movement Champfleury, Duranty, Flaubert, and Edmond and Jules de Goncourt" (Hemmings 19-71:113). Skälet till att dessa författare kan ses som medlemmar i samma realistiska tradition är att de var och en på sitt sätt, strävade efter att rensa romanen från romantiska motiv. Egenskapen att vara motståndare till romantiken är det som förbinder dem, men hade Hemmings valt en annan egenskap, t.ex. ambitionen att skildra samhället så objektivt som möjligt, hade exemplen kanske varit annorlunda och Balzac hade säkert också fått en plats i denna uppräkn-
ning.

Om man intresserar sig för berättarteknik och är intresserad av hur olika traditioner från 1800-talet lever vidare skulle Flauberts författarskap komma i fokus och han skulle, ur detta perspektiv, framstå som den paradigmatiske realisten. Det Asbjörn Aarseth säger om bestämningen romantisk, förefaller mig gälla även här:

Å bestemme et diktverk eller en kunstnerrolle eller ett litterært motiv som romantisk, må ikke oppfattes som et definitivt litteraturvitenskaplig resultat, konklusjonen på en omhyggelig komparativ analyse. En må heller se en slik karakteristikk som en tentativ perspektivering, styrt av en begrenset historisk interesse. (Aarseth 1983:128).

Om man betraktar realism som ett familjebegrepp är mångfalden av realismkriterier som används i olika sammanhang och den oenighet som råder på detta område varken ett mysterium eller en beklaglig brist på klartänkthet, som skulle kunna avhjälpas genom entydiga definitioner. Om realismerna bildar en familj och det inte finns någon oundgänglig realismegenskap, kan man säga att den ena realismen liknar den andra i vissa bestämda avseenden, den andra realismen liknar en tredje i andra avseenden, och den tredje liknar i sin tur en fjärde medan den första och den fjärde kan vara så olika varandra att man kanske inte vill använda samma term om dessa realismer. Någon definition i termer av nödvändiga och tillräckliga egenskaper är då inte möjlig. I stället får man försöka beskriva likheterna och olikheterna mellan dessa företeelser. Att man för vissa bestämda syften kan skapa nya realismbegrepp med skarpa konturer är en annan sak.

I uppsatsen "On the Discrimination of Romanticisms" (1924) presenterar den amerikanske idéhistorikern Arthur Lovejoy en analys av romantikbegreppet som har slående likheter med Wittgensteins analys av begreppet familjelikhet. För det första framhåller Lovejoy att det faktum att en och samma term används om vissa fenomen inte bevisar att företeelserna "are identical in essentials" (Lovejoy 1924:236). För det andra behöver det inte finnas några element som alla "romanticisms" måste besitta för att med rätta kunna betecknas som en "romanticism" (Lovejoy 1924:236). För det tredje påpekar Lovejoy att "when certain of these Romanticisms have in truth significant elements in common, they are not necessarily the same characteristics in any two cases" (Lovejoy 1924:236).

D.A. Williams har i uppsatsen "The Practice of Realism" (1978) försökt sammanfatta några drag han anser vara utmärkande för realisterna, drag som kan förekomma i större eller mindre utsträckning hos enskilda författare. Han räknar upp följande egenskaper:

the technique of impersonality, the movement toward a more dramatic presentation, an elaborate though rarely obtrusive patterning, a profound understanding of the way society works and effects the individual, an interest in the forces of change which characterize different phases of historical development. (D.A. Williams 1978c:278).

Alla dessa egenskaper föreligger kanske inte i någon enda roman, säger han, och dessa egenskaper kan föreligga i större eller mindre utsträckning i ett verk och i en litteratur. Ett av de karakteristika Williams räknar upp har en särställning, nämligen egenskapen att visa "a profound understanding of the way society works". Eftersom det

finns olika uppfattningar om hur samhället är beskaffat är det uppenbart att det också råder olika uppfattningar om i vilken mån detta kriterium är uppfyllt eller inte i ett konkret fall. Detta kriterium är normativt i högre grad än de andra, och om man anser att det är ett utslagsgivande kriterium kan det mycket väl hända att många författare vars verk uppfyller de övriga kriterierna inte anses uppfylla detta kriterium och sålunda inte kan betraktas som realist-er. Det är något sådant Lukács gör när han förnekar att Flaubert och Zola är realister. Man kan inte skriva litteraturhistoria efter sådana normativa realismkriterier, för då skulle bara författare som gett en korrekt bild av samhället och den historiska utvecklingen få rum under rubriken "realism".

Termerna "realism" och "realistisk", använda om litterära verk, suggererar att dessa verk är "sanna" och att de ger en sann bild av verkligheten. Denna suggestion bör man motstå. Ett beskedligare realismkriterium är ambitionen att ge en omfattande skildring av individen och samhället. Detta kriterium uppfyller de flesta 1800-tals författare som kallats realister, oberoende av om deras skildringar är resultatet av en djup förståelse av samhället eller inte.

2. TEORIER OM LITTERÄR REALISM

I detta kapitel skall jag huvudsakligen diskutera några nutida litteraturforskares och litteraturteoretikers uppfattningar om realismen och realismbegreppet. I det första avsnittet diskuteras några terminologiska nybildningar som förekommer i diskussionen om realismen. Några exemplariska åsikter om möjligheten och önskvärdheten av definitioner av realismbegreppet behandlas i det andra avsnittet. Här står Auerbachs, Sterns och Levins uppfattningar i centrum. Avsnitt 2.3 ägnas huvudsakligen René Welleks bestämning av periodbegreppet realism men även några andra litteraturhistorikers uppfattningar diskuteras.

Temat realism och verklighet är ämnet för avsnitt 2.4. Många är de som anser att när man kallar ett litterärt konstverk "realistiskt" så har man implicit också uttalat sig om det litterära verkets förhållande till verkligheten och om dess sanningshalt. Varje definition av realismen och varje realismteori måste enligt denna åsikt ta hänsyn till att verklighetsanspråket, så att säga, är inskrivet i termens mening. I avsnitt 2.5 diskuteras uppfattningen att all konst är beroende av konventioner av olika slag och att ingen konstform eller konststil kan göra anspråk på att vara realistisk eftersom inga konstverk förmår bryta sig ur konstens och språkets teckenspel.

2.1 Den mångtydiga realismen

I inledningen till sin bok om litterär realism, *Realism* (1970), säger Damian Grant följande om mångtydigheten hos termen "realism":

The word realism - so often invoked in the discussion /of the novel/ - must surely be the most independent, most elastic, most prodigious of critical terms.

/---/

The word realism, with its apparent independence of any formal, contentual, or qualitative description, and its unmanageable elasticity, is a prodigy that most people feel they could do well without. (Grant 1970:1)

Termen lider enligt Grant av kronisk instabilitet vilket inte minst framgår av dess "uncontrollable tendency to attract another qualifying word, or words, to provide some kind of semantic support" (Grant 1970:1). Som exempel nämner han följande sammansättningar med substantivet "realism" ur litteraturen om den litterära realismen:

critical realism, durational realism, dynamic realism, external realism, fantastic realism, formal realism, ideal realism, infra-realism, ironic realism, militant realism, naïve realism, national realism, naturalist realism, objective realism, optimistic realism, pessimistic realism, plastic realism, poetic realism, psychological realism, quotidian realism, romantic realism, satiric realism, socialist realism, subjective realism, supersubjective realism, visionary realism. (Grant 1970:1)

En uppräknning av detta slag, där termerna är lösryckta ur sitt sammanhang i en litteraturhistorisk, litteraturkritisk eller litteraturteoretisk diskurs, tycks ge stöd åt Inge Jonssons åsikt att

ett av de till desperation svårhanterliga problemen med litteraturvetenskaplig terminologi är på visst sätt en följd av det romantiska kravet på originalitet och individualitet. (Jonsson 1978:128)

En följd av detta är enligt Jonsson att "snart sagt varje debatttagare ger sin privata nyansering åt centrala inslag i teoribildningen", vilket han illustrerar med begreppen realism och naturalism (Jonsson 1978:128).

Mot Inge Jonssons åsikt kan man invända följande. För det första är det inte klart vad som avses med att ge "privata nyansering/ar/ åt centrala inslag i teoribildningen"; betyder det att det finns centrala inslag i teorin eller teorierna om realismen resp. naturalismen som inte kan eller behöver ifrågasättas eller betyder det att det finns entydiga realism- och naturalismbegrepp som inte är i behov av någon "privat nyansering"?

För det andra är terminologiska problem sällan enbart en fråga om terminologi. De kategorier och den terminologi man använder sig av vid tolkningen och beskrivningen av verkligheten är ofta, eller beroende på hur man uppfattar förhållandet mellan teori och beskrivning, alltid teoriberoende. Det Jonsson kallar "privata nyanseringar" av centrala inslag i teoribildningen är i själva verket ofta preciserings- eller försök till preciseringsförsök av centrala begrepp i den estetiska vokabulären och de olika preciseringsförsöken och begreppsanalyserna är i sin tur intimt förknippade med antaganden, hypoteser och teorier som inspirerar preciseringsförsöken och den begreppsanalytiska verksamheten. Det finns stora skillnader mellan t.ex. René Welleks och Georg Lukács' teorier om realismen, skillnader som visar sig både i terminologin och i analysen av realismen som en historisk företeelse.

Grant vill med sin lista över olika "realismer" illustrera mångfalden av "realismer" och mångtydigheten hos termen "realism". Det är klart att sammansättningarna i hans lista är både vaga och synnerligen mångtydiga. Om termerna i Grants lista inte preciseras genom definitioner eller exemplifieringar av något slag är de oanvändbara i teoretisk analys och kritisk kommunikation. Att de flesta centrala termer och begrepp i den estetiska teoribildningen är både mångtydiga och vaga är ett trivialt faktum.

Grants lista illustrerar emellertid också ett annat förhållande som är av större intresse. Det är lätt att inse att de "realismer" Grant räknar upp är av olika slag och att vissa av dem har en stabil förankring i litteraturteori och litteraturkritik medan andra är av mera tillfällig karaktär.

Termer som "critical realism", "psychological realism", "romantic realism" och "socialist realism" är exempel på termer med stabil förankring i teoretiska och kritiska diskurser och som dessutom har en betydligt större semantisk räckvidd än de flesta övriga termerna på listan. Dessa termer används om en relativt välavgränsad typ av litteratur och både kritiker och teoretiker förknippar mer eller mindre entydiga föreställningar med dessa begrepp. Dessa termer betyder inte vad som helst och det finns ganska välutvecklade teorier om den kritiska, den psykologiska, den romantiska och den socialistiska realismen. Därför är t.ex. den av J.A. Cuddon framförda åsikten i *A Dictionary of Literary Terms* (1979) inte hållbar. Cuddon säger nämligen följande om termen "realism":

An exceptionally elastic critical term, often ambivalent and equivocal, which has acquired far too many qualifying (but seldom clarifying) adjectives, and is a term which many now feel we could do without. (Cuddon 1979:552)

Om vi skulle vilja utmönstra termen "realism" och olika kvalificeringar av termen ur den litteraturkritiska och litteraturteoretiska vokabulären, vilka termer skulle vi då använda för att kategorisera t.ex. Balzacs, Tolstojs eller Gorkijs romaner? Och vad skulle man vinna genom att undvika att använda termen "realistisk" eller någon precisering av termen när man försöker beskriva och kategorisera t.ex. Lars Gustafssons eller P.C. Jersilds samhällsskildringar? Tanken att mångtydiga och vaga termer skulle vara oanvändbara är ett misstag. De allra flesta vardagliga och vetenskapliga termer är både mångtydiga och vaga. Det faktum att vi kan använda en term i en ny eller i en från gängse språkbruk avvikande betydelse är en följd av

språkets flexibilitet och rikedom. Cuddon berör i den citerade artikeln också realismteorier och om dessa säger han följande:

In the end realism, as a literary term, is about as clear and bendable a term as, say, Romanticism and, as it happens, they are the -isms of two very different camps - if not campuses. In the last hundred years or so there have developed a large number of theories about realism, and about what is to be regarded as realistic or not. (Cuddon 1979:554).

I denna passage upprepar Cuddon sina tidigare påståenden om den fundamentala oklarheten hos termen "realism" och tillägger att man under de senaste hundra åren utvecklat ett stort antal realismteorier. Vad dessa realismteorier går ut på eller vilken funktion de kan tänkas ha inom estetik, litteraturteori, litteraturhistoria och litteraturkritik säger Cuddon dessvärre ingenting om.

Det är inte orimligt att påstå att en av de funktioner en realismteori kan fylla är just att ge precision åt termerna "realism" och "realistisk". Om man vill uppställa kriterier för vad som är realistiskt resp. icke-realistiskt, vilket Cuddon uttryckligen säger är något realismteorier av olika slag försöker göra, är de kriterier som en realismteori uppställer att betrakta som preciseringar av "realism" och "realist". Att det finns en mängd olika realismteorier och att termerna "realism" och "realist" kan preciseras i olika riktningar är en naturlig följd av den faktiska pluralism i forskningstraditioner, skolbildningar och intressen som råder på litteraturteorins och litteraturforskningens område liksom inom all annan forskning och intellektuell verksamhet. Cuddons ståndpunkt, som den framträder i den citerade handboken, är dessutom motsägelsefull. Efter den ovan citerade passagen skriver han nämligen följande:

We can hardly avoid using the term on occasions, particularly when we mean to state or suggest that a work of literature has verisimilitude /.../ or in some way possesses that kind of authenticity which is generally believed to be an essential quality in a work of literature, however fantastic or improbable /.../ it may be - or **seems** to be. (Cuddon 1979:554)

Vi kan alltså enligt Cuddon knappast undvika att använda termen när ett verk är "sannolikt" eller "autentiskt", i synnerhet som autenticitet sägs vara ett allmänt accepterat kriterium på litterär kvalitet. Även om detta uttalande är oklart eftersom Cuddon inte säger någonting om vad det innebär för ett verk att vara sannolikt eller autentiskt, så har han i alla fall fått två olika riktningar i vilka

termen "realism" kan preciseras.

Medan Cuddon, som vi sett, ifrågasätter om termen "realism" och "realistisk" har någon funktion att fylla i litteraturvetenskapliga sammanhang, är det lätt att finna exempel på rakt motsatt attityd i den omfattande litteraturen om realismen.

I George Levines bidrag till **The Theory of the Novel** (1974), "Realism Reconsidered", kan vi läsa följande: "Despite all its dangers, the word has the one virtue of forcing us to wrestle with some of the central problems of criticism and of art" (Levine 1979:234). Man kan kanske tillägga att termen "realism" liksom realismbegreppet har en viktig funktion att fylla vid kategoriseringen och beskrivningen av litterära fenomen och har således även andra funktioner än att ge upphov till reflexioner kring "the central problems of criticism and art".

Den amerikanske litteraturforskaren Donald Pizer framhåller i undersökningen **Realism and Naturalism** (1966) i liknade ordalag att termen "realism" har en funktion att fylla:

Critics and literary historians of all persuasions have found that such broad descriptive terms as classicism, romanticism, and realism are valuable and necessary despite their multiple meanings. To describe a writer, work, theme, or genre as classic, romantic, or realistic is to employ a useful frame of reference whence further examination and discussion may proceed. (Pizer 1966:3)

Det är lätt att instämma i åsikten att begreppet realism ingår i en referensram, som i sin tur är betingad av litteraturhistorisk och litteraturteoretisk praxis eller annorlunda uttryckt, att "realism" är en kritisk och teoretisk term som är central i den litteraturhistoriska, litteraturkritiska och litteraturteoretiska vokabulären.

En annan amerikansk forskare, Harold Kolb gör följande reflexion i inledningen till kapitlet "The Problem of Definition" i sin bok om den amerikanska realismen, **The Illusion of Life** (1969):

The term "realism" has had a remarkable vogue, although its popularity seems to be inversely proportional to the precision with which it has been used. It is a term which is in great need of clear definition, not only because of its constant general and critical use, but also because of the importance to literary study of the concepts which the term implies. (Kolb 1969:11)

I motsats till tidigare citerade författare gör Kolb en explicit distinktion mellan termen "realism" och begreppet realism. Relationen mellan en term och ett begrepp är komplicerat men vi kan här utgå

från den vitt utbredda uppfattningen att en terms mening utgörs av det begrepp termen ifråga uttrycker. Därför kan vi också instämma med Kolb när han säger att realismbegreppet har en fundamental roll i det han kallar "literary study", vilket här torde betyda detsamma som litteraturhistorisk forskning och litteraturteori.

I avsnitt 1.1 underströk jag att man redan hos Champfleury finner en distinktion mellan realismen som en epok eller period och realismen som en stil som förekommer mer eller mindre utpräglat under alla epoker. Denna eller liknande distinktioner finner man hos de allra flesta realismteoretiker. I avsnitt 2.3 skall denna distinktion diskuteras utförligare. Här vill jag bara peka på den och några andra viktiga distinktioner som förekommer i realismdebatten och som är avsedda att ge precision åt begreppen.

Stephan Kohl inleder sitt arbete **Realismus. Theorie und Geschichte** med följande påstående: "Kein literaturwissenschaftlicher Begriff ist durch fortwährenden Gebrauch so dehnbar geworden wie der des 'Realismus'" (Kohl 1977:11). Det är naturligtvis inte det allmänna bruket av termen "realism" som gjort termen mångtydig och vag, utan snarare de sätt på vilka termen använts och används i litteraturhistoriska och litteraturteoretiska sammanhang. Det är dock tydligt att Kohl anser att "töjbarheten" hos begreppet realism beror på termens mångtydighet och vaghet. Han deklarerar vidare sin avsikt att begränsa diskussionen av realismen till följande aspekter eller betydelser hos termen "realism":

/.../ Realismus als Methode der Wirklichkeitserfassung und, dies lässt sich davon nicht trennen, /.../ die Haltungen gegenüber der Wirklichkeit, die diesen Methoden jeweils zugrundeliegen. (Kohl 1977:11)

Kohl talar här om realismen som en metod men i många realismdiskussioner betyder "metod" i stort detsamma som "stil" eller så uppfattar man en realistisk stil eller realistiska stildrag som ett resultat av tillämpningen av något slags realistisk metod.¹ Jag kan i varje fall inte se att Kohl skiljer mellan realismen som metod och realismen som stil. Denna metod eller stil är enligt Kohl intimt förknippad med en hållning eller attityd till verkligheten. Förutom realism som en litterär metod eller stil stöter vi här på "realism" använt om en hållning eller attityd till verkligheten.

Realism som en metod eller stil som bottnar i en attityd till verkligheten är ett av de teman Kohl behandlar, han förklarar att han också skall diskutera epokbegreppet realism (Kohl 1977:11). Distink-

tionen mellan realismen som en stil eller en metod och realismen som en litterär epok eller period kan, som vi redan påpekat, utföras på många olika sätt. Donald Fanger t.ex., talar i sin bok *Dostoevsky and Romantic Realism* (1965) om realismen som ett modus och realismen som ett historiskt "moment":

Realism /.../ may be considered in two ways: as a discrete mode, existing since antiquity, or as the product of a more recent historical moment, to be explained solely within the confines of its literary history. (Fanger 1965:3)

Erland Lagerroth gör samma distinktion, men tydligare än både Kohl och Fanger, när han i *Romanen i din hand* understryker att "samma term ofta /betecknar/ både den principiella och den historiska aspekten" (Lagerroth 1976:25). När en term betecknar den principiella aspekten är det enligt Lagerroth fråga om "ett systematiskt typbegrepp", i det andra fallet kan man tala om ett historiskt begrepp fastän Lagerroth inte använder just denna beteckning (Lagerroth 1976:25). Han illustrerar denna distinktion med uttrycket "den historiska romanen", som dels kan beteckna ett systematiskt typbegrepp dels "den romanform, som skapades av Walter Scott och i hans efterföljd gjorde sitt segertåg över 1800-talets Europa" (Lagerroth 1976:25). Om termen "realism" och liknande termer säger Lagerroth följande:

I grunden är det samma svårighet /som med begreppet den historiska romanen/ som den som vidlåder begrepp som romantik, realism, naturalism, impressionism, expressionism o.s.v. (och än mer deras adjektiviska avledningar): de betecknar både en riktning, tendens eller princip, som kan möta under alla tider, och en litterär strömning, lokaliserad till tid och rum. (Lagerroth 1976:25)

Att det skulle innebära något slags svårighet att det finns typologiska användningar av dessa termer kan jag inte se. Däremot är det viktigt att vara medveten om skillnaden mellan typologiska och andra användningar av dessa termer och, framför allt, att förstå poängen med typologiska användningar av termer som "realistisk" och "romantisk".²

I början av detta avsnitt citerade jag Grants lista över olika "realismer". Jag skall nu presentera och diskutera några andra "realismer" som förekommer i den nutida realismsdiskussionen.

Att skildra sin egen samtid var ett sine qua non för den realistiska skolan i Frankrike och kom att senare uppfattas som ett ut-

märkande drag hos all realism. För att skilja mellan olika typer av författare som räknas till den realistiska traditionen har man använt olika beteckningar som kan ses som preciseringar av termen "realism". Hemmings t.ex., noterar i *The Age of Realism* att "the realism of Champfleury and Duranty has been called 'plebeian', compared to the 'elitist' or aristocratic realism of Flaubert and the Goncourts" (Hemming 1978d:165-6). Termerna "plebejsk", "elitistisk" och "aristokratisk" är naturligtvis inte några epoktermer utan syftar på den attityd författaren visar i sitt verk eller på de miljöer som skildras. De författare som kallas "elitistiska" eller "aristokratiska" realister, kallar Auerbach i *Mimesis* för "ästhetische Realisten". Han räknar Flaubert och Edmond och Jules de Goncourt till de estetiska realisterna (Auerbach (1946) 1959:472).

I uppsatsen "Realism. An Essay in Definition" (1949) hävdar George Becker att det han benämner "realism of method" är "a perennial phase", ett intresse och en litterär teknik som uppträder mer eller mindre utpräglad i alla tider. I renodlad form uppträder denna "realism of method" under realismens epok. Dess målsättning beskriver Becker på följande sätt:

It aims at nothing less than the faithful and complete rendition of reality, and, for the most part weak in metaphysics, it has usually fallen back on a kind of Benthamite doctrine that the most real is that which is experienced by the greatest number. (Becker 1949:185)

För att förverkliga denna målsättning, säger han, använder sig författare som är anhängare av "realism of method" framför allt av "documentation and observation" (Becker 1949:186). Som exempel nämner han Zolas omfattande studier av dokumentärt material som en förberedelse för sitt litterära skapande. Denna form av realism har ibland kallats "reportorial realism" och uttrycket har inte varit avsett som beröm, tillägger han (Becker 1949:186).

Den realism som tillämpningen av "realism of method" leder till, kallas också ibland för "yttre realism". Modernismens kritik av denna typ av realism sammanfattar Alice Kaminsky i uppsatsen "On Literary Realism" (1974) på följande sätt:

/The/ growing concern with the subjective or inner life of man led writers like Proust, Joyce and Beckett to repudiate the kind of realism which provides us with an inventory of the surfaces and lines of the phenomenal world. (Kaminsky 1974:219)

En modernistisk litteratur som inte nöjer sig med denna "yttre" rea-

lism eller som Kaminsky också kallar den, "cinematographic realism", kan inte heller använda sig av den litterära teknik eller av de "metoder" som 1800-tals realisterna tillämpade. Om detta har Kaminsky följande att säga:

They reject the emphasis upon the façade of experience and concentrate instead upon revealing in their own special ways the truths of intersubjective experience. They use the stream of consciousness and other unconventional devices to convey reality as it seems to them to be actually experienced. Most interesting of all is their preoccupation with language, which reflects still another shift of emphasis in philosophic thought. (Kaminsky 19-74:219)

Paradoxalt nog kan avståndstagandet från den klassiska realismen botten i en strävan att uppnå en större verklighetstrohet och en mera omfattande och djupare realism än vad som är möjligt med den teknik och den hållning till verkligheten man finner hos 1800-tals realister som Balzac, Flaubert och Zola. James Joyces mytiska paralleller och symbolistiska teknik kan ses som ett led i hans strävan att uppnå realism, en realism som kallats "inventive realism" (Goldberg 19-62:95). Joyces berättarteknik i *Ulysses* (1922) är enligt Goldberg ett led i hans "encyclopaedic ambition, an attempt to frame and co-ordinate his portrait of a society without any internal order of its own" (Goldberg 1962:96).³ Och i studien *James Joyce* (1984) talar Patrick Parrinder om Joyces strävan att uppnå "absolut realism", något som Joyce själv ansåg vara en omöjlighet (Parrinder 1984:119). I *Ulysses* har dock Joyce enligt Parrinder kommit närmare denna absoluta realism än någon annan författare:

The reader would hear the characters, and see life as they saw it, with a precision and depth of understanding which no earlier novelist had been able to offer.

/---/

If his hero was an 'Everyman', then everything he experienced could be made interesting, he believed. Every aspect of the culture of a city such as Dublin, from its great literary and philosophical heritage to the results of the day's sporting events, was worth including. Following the principle of 'documentation' established in *Dubliners*, *Ulysses* would be full of jokes, speeches, slogans, letters, street-signs and printed ephemera. The spoken and printed ephemera would sit side by side with the evanescent stuff of consciousness, memories, fantasies, and fleeting impressions. (Parrinder 1984:119;119-120)

Medan Joyce för Parrinder ter sig som fullbordaren av en realistisk berättartradition uppfattar andra uttolkare med andra utgångspunkter

Joyces författarskap som ett mer eller mindre radikalt traditionsbrott och början på någonting nytt. Patricia Waugh t.ex. hävdar i **Metafiction. The Theory and Practice of the Self-Conscious Novel** (1984) att Joyce vid sidan av Virginia Woolf är viktiga förelöpare till den självmedvetna romanen, "self-conscious fiction". Den självmedvetna romanen är besläktad med det Lagerroth och många med honom kallar "den illusionsbrytande romanen" (Lagerroth 1976:49-53). Waugh resonerar på följande sätt:

Novels like Virginia Woolf's **To the Lighthouse** (1927) or James Joyce's **Ulysses** (1922) signalled the first widespread, overt emergence in the novel of a sense of fictitiousness: "a sense that any attempt to represent reality could only produce selective perspectives, fictions, that is, in an epistemological, not merely in the conventional literary, sense" /.../ (Waugh 1984:6-7)

Den klassiska realismen bygger enligt Waugh på "the materialist, positivist and empiricist world-view" som enligt henne "no longer exists" (Waugh 1984:7).⁴ Egendomligt nog har nyare former av den självmedvetna romanen gett upphov till en ny form av realism, menar hon. Waugh hävdar att romaner av detta slag

offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems. The paranoia that permeates the metafictional writing of the sixties and seventies is therefore slowly giving way to celebration, to the discovery of new forms of the fantastic, fabulatory extravaganzas, **magic realism** /här framhävt/ (Salman Rushdie, Gabriel García Márquez /.../). (Waugh 1984:9)

I Robert Alters **Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre** finns några intressanta terminologiska nybildningar och användningar av redan förekommande "realismer". Laurence Sternes **Life and Opinions of Tristram Shandy** (1759-67) uppfattar Alter som en av de tidigaste självmedvetna romanerna eller rättare som en av förebilderna för den självmedvetna romanen under 1900-talet. Hos Sterne finner man en medvetet överdriven detaljrikedom som Alter uppfattar som en godmodig parodi på Samuel Richardsons berättarteknik (Alter 1975:44). Sternes parodier på sina föregångare reser enligt Alter gång på gång den grundläggande frågan om romanens och fiktionens natur och möjligheter:

the question whether language, with its serial nature and its drastically selective bias, can ever yield an exhaustive account

either of a narrated event or of the contents at a particular moment of the narrator's mind. (Alter 1975:44-5)

Sternes expansion av Richardsons och andras berättarteknik beskriver han med hjälp av analogier från fotograferingens teknik:

The fantastic character of this expansion is worth stressing because Sterne's ingenious procedures act, like the slow-motion camera, close-ups, odd camera angles, and rapid cutting of different shots in film, to uncover a world of fantastic proportions and connections in the most familiar and prosaic scenes. (Alter 1975:45)

Det som här sägs om Sternes teknik kan med lika stor rätt sägas om Joyces berätteteknik i *Ulysses*. Alter menar att uttrycket "absurd and alienating realism", som använts om Sterne, är en träffande beskrivning av "this strange mode of fiction" (Alter 1975:45). I samma andetag talar Alter om Sternes "exaggerated realism", som tydligen skall referera till samma karakteristika som uttrycket "absurd and alienating realism" eller möjligen skall den absurda och alienerande realismen hos Sterne uppfattas som ett resultat av hans "exaggerated realism" (Alter 1975:45).

Den realistiska romanen under 1800-talet eller rättare de olika realismerna på romankonstens område under 1800-talet uppfattar Alter som ett undertryckande av den tradition av självmedvetna och självreflekterande romaner som började med Cervantes, Fielding och Sterne:

Yielding to common usage, and as a crude shorthand notation, one could say that realism came to be the central impulse of the novel, though the term is of course somewhat misleading. (Alter 1975:86).

Lika fullt är självmedvetna romaner enligt Alter också realistiska, men realistiska i en speciell bemärkelse. Om dessa självmedvetna realistiska romaner säger han följande:

The very techniques of fictional self-consciousness /.../ produce an experiential realism in Sterne, a metaphysical realism in Diderot, an epistemological realism in Cervantes, and (one might add) a moral-intellectual realism in Fielding. What changed, I would suggest, was not the degree of realism but its characteristic objects. (Alter 1975:87)

Om man betraktar förekomsten av vissa bestämda berättartekniska grepp, som frånvaron av författarkommentarer, berättandet i tredje

person och undvikandet av öppet värderande beskrivningar av personer och händelser som nödvändiga kriterier på realism, kan man inte uppfatta de av Alter nämnda författarna som realister. Om man förutom dessa formella kriterier på realism använder sig av innehållsliga kriterier som anger vilka teman och motiv som är konstitutiva för realismen, som t.ex. det samtida samhället, kompliceras bilden betydligt. Det är inte orimligt att hävda att Cervantes', Fieldings och Sternes romaner uppfyller åtminstone vissa av de gängse kriterierna på innehållslig realism utan att för den skull uppfylla kriterierna på formell realism.

När Alter talar om Cervantes', Fieldings och Sternes realism, menar han dock inte att dessa författare uppfyller några av de traditionella realismkriterierna, varken formella eller innehållsliga. När han hävdar att det inte är "the degree of realism" som har förändrats utan realismens "characteristic objects" tänker han på motiv och teman, dvs. på innehållsliga aspekter. De motiv och teman som Alter anser vara väsentliga hos Cervantes, Fielding och Sterne är inte samhället och historien som de uppträder i deras romaner, utan sådana filosofiska teman som språkets fundamentala roll för vår verklighetsuppfattning, den totala och objektiva beskrivningens omöjlighet och fantasins primat över förnuftet. Jag tror inte det är fel att påstå att Alter menar att den självmedvetna romanen åstadkommer en djupare realism än den traditionella realistiska romanen som uppfyller några eller alla av de gängse kriterierna på formell och innehållslig realism.

Även Auerbachs *Mimesis* innehåller några nybildade realismbegrepp som han använder i analysen av de litterära texter som är relevanta för hans tema. Vi har redan noterat att Auerbach på tal om Flaubert och bröderna Goncourt talar om estetisk realism. I åttonde kapitlet av *Mimesis*, "Farinata und Calvacante", analyserar han tionde sången ur "Inferno" ur Dantes *Divina Comedia*. Auerbach talar här om medeltidens "figurala realism". En "figur" är för Auerbach en person eller händelse som har sin motsvarighet på ett kosmiskt plan, i den eviga världen som utgör verklighetens kulisser enligt medeltida världsuppfattning. En figur är inte detsamma som en symbol eller en allegori eftersom

ein figürlich zu deutendes Ereignis /.../ seinen wörtlichen, historischen Sinn /bewahrt/, es wird nicht zum blossen Zeichen, es bleibt Ereignis. (Auerbach (1946) 1959:187).

Den figurala realismen, som enligt Auerbach genomsyrar Dantes verk-

lighetsuppfattning, behärskar såväl de bildande konsterna, predikokonsten som mysteriespelen under högmedeltiden (Auerbach (1946) 1959:188).⁵

De olika "realismer" och realismbegrepp jag här nämnt, plebejsk, elitistisk, estetisk, "reportorial", "cinematographic", magisk, absolut, absurd och alienerande, "experiential", metafysisk, epistemologisk, moralisk-intellektuell och figural realism är en synnerligen heterogen samling "realismer". Några av dessa uttryck syftar på en attityd och ett motivval (plebejsk, elitistisk, estetisk), andra på en metod och en målsättning ("reportorial", "cinematographic"), andra återigen enbart på ett motiv- eller temaval (metaphysical, moral-intellectual) eller på en inställning som bottnar i en uttalad verklighetsuppfattning (figural).

En uppräknig av olika "realismer" och olika sammansättningar med termen "realism" är poänglös om man inte samtidigt intresserar sig för de sammanhang i vilka dessa realismbegrepp förekommer och om inte målsättningen är att förstå vilka funktioner dessa begrepp fyller eller är avsedda att fylla.

En ganska vanlig reaktion inför det skenbara terminologiska och begreppsliga kaos som realismdiskussionerna uppvisar är att förkasta varje definitionsförsök och varje försök till precisering av termen "realism" eftersom man misströstar om möjligheten av en slutgiltig realismdefinition. En annan möjlig och vanlig reaktion är att förkasta alla tidigare definitioner och framföra en egen definition med anspråk på allmängiltighet. Båda dessa attityder till realismproblematikens begreppsliga och terminologiska sida är enligt min mening missriktade. Som avslutning på detta avsnitt skall jag illustrera och kommentera dessa båda attityder till de terminologiska och begreppsliga problemen kring realismen.

Ett exempel på den förstnämnda attityden finner vi i Roland Strombergs inledning till **Realism, Naturalism and Symbolism** (1968) där han gör följande påstående om termerna "realism" och "naturalism": "These terms are quite difficult to define; they appear vague, contradictory, and inconsistent if one thinks of an abstract definition" (Stromberg 1968:xv). Och George Levine hävdar att "despite some very serious efforts, it has been impossible, finally, either to provide it /"realism"/ with a consistently precise definition or to banish it" (Levine 1974:233).

Svagheterna i dessa tankegångar beror på två ting. För det första är det oklart vilken typ av definition som åsyftas och för det andra bygger dessa uttalanden på en felaktig uppfattning om vad en defini-

tion kan åstadkomma. Om Strombergs påstående att det är svårt att definiera termerna "realism" och "naturalism" kan sägas att det i själva verket är lätt att åstadkomma användbara stipulativa definitioner av dessa termer. Mot Levines uppfattning kan man säga att det ingalunda är omöjligt att åstadkomma "a consistently precise definition" om man tänker på stipulativa definitioner. Däremot kan inte en stipulativ definition vara slutgiltig i den meningen att den skulle accepteras av alla eller att den skulle vara användbar för alla syften.

Ett exempel på den senare attityden, om än inte i renodlad form, finner vi i Anders Petterssons avhandling *Realismen som terminologiskt problem* (1975) som inleds med följande deklaration: "Det är självfallet viktigt för litteraturvetaren att ha ett väldefinierat realismbegrepp" (Pettersson 1975:11). Jag finner det inte lika självklart att det är viktigt att ha ett väldefinierat realismbegrepp. En terminologi som en forskare använder sig av kan mycket väl vara både precis, konsistent och fruktbar utan att för den skull bygga på ett explicit och väldefinierat realismbegrepp. Dessutom verkar denna formulering att strida mot det som sägs i slutet av avhandlingen: "Enligt min uppfattning är termens mångtydighet irreducibel" (Pettersson 1975:153). Är det inte i själva verket precis tvärtom, att det är önskvärt att litteraturforskare använder sig av en mångfald av realismbegrepp som är fruktbara och relevanta i olika sammanhang och vars fruktbarhet och relevans är beroende av det man vill beskriva, förklara, analysera och förstå? Vad som däremot är viktigt och önskvärt är att det realismbegrepp man använder sig av vid varje speciellt tillfälle är relativt entydigt och precist. Man kan med andra ord operera med ett flertal realismbegrepp som är både fruktbara och adekvata.

En sådan inställning företräder Morris Weitz, som i sin bok *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts* (1977), argumenterar för tesen att många begrepp på de estetiska vetenskapernas område är öppna begrepp som inte kan definieras i termer av nödvändiga och tillräckliga villkor. Dessa begrepps öppna karaktär får enligt Weitz viktiga konsekvenser inte minst för historieskrivningen på det estetiska området.⁶ Om termen "manierism" säger han följande:

"Mannerism" is not only irreducibly vague; it is also beneficiary vague. It is because its criteria, being incompletable, allow for new histories of Mannerism that the concept offers new sources of illumination of the works of art themselves.

/---/

It is /.../ simply not true that without a true or real definition of "Mannerism" its history remains chaotic. Indeed, with such a definition - a complete set of necessary and sufficient criteria - there would be no continuing history of Mannerism. (Weitz 1977:134)

Weitz talar här visserligen om "manierism", men tankegången är av principiell betydelse och kan lika gärna tillämpas på termen "realism". Medan Pettersson framhäver den irreducibla mångtydigheten hos termen "realism", menar Weitz att det är vagheten hos detta slags termer som är irreducibel. Mångtydigheten hos en term kan reduceras och ibland elimineras genom preciseringar, som kan bestå av stipulativa definitioner, medan vaghet hos en term enligt Weitz däremot inte kan elimineras på detta sätt. Termen "realism" kan t.ex. i ett sammanhang betyda "kritisk realism", i andra sammanhang "klassisk realism" eller "psykologisk realism". Att termen är mångtydig innebär att den kan användas för att uttrycka olika begrepp i olika sammanhang och denna mångtydighet kan reduceras genom preciseringar av typen "kritisk realism", som i sin tur är i behov av precisering.

En tänkbar invändning mot detta resonemang är att uttryck som "kritisk realism", "psykologisk realism" osv. är specificeringar och inte preciseringar av termen "realism". Det faktum att det finns många olika arter av realism skulle m.a.o. lika lite bidra till mångtydigheten hos termen "realism" som det faktum att det finns både parlamentarisk demokrati och socialistisk demokrati visar att termen "demokrati" är mångtydig. Som termerna "realistisk" och "realism" används i litteraturvetenskapliga sammanhang förefaller de emellertid att uppfylla de kriterier på mångtydighet som Arne Naess uppställer i *Interpretation and Preciseness* (1953) (Naess 1953:27-30). Att en sats som innehåller uttrycket "kritisk realism" är mindre mångtydig än en sats som innehåller uttrycket "realism" innebär enligt Naess att det finns färre möjliga tolkningar av den förra satsen än av den senare och att den förra därför också är mera precis än den senare (Naess 1953:61-2).

Naturligtvis kan teser och påståenden om realism vara oklara och obestämda inte på grund av bristande precision utan av andra orsaker. En beskrivning av t.ex. psykologisk realism som inte anger vilka författare eller vilka verk som faller under begreppet psykologisk realism är mindre specifik än en karakteristik som uttryckligen nämner de författare och de verk som den aktuella beskrivningen är avsedd att gälla för. Det är inte alltid lätt att i ett konkret fall

entydigt skilja mellan en specificering och en precisering även om skillnaden mellan specificering och precisering är tydlig i teorin.⁷

Om Weitz' ståndpunkt är riktig är det inte mångtydigheten hos estetiska termer som är av något större teoretiskt och praktiskt intresse utan snarare deras vaghet, som inte kan elimineras genom stipulativa definitioner och andra preciseringar. Den irreducibla vagheten hos centrala estetiska termer är dock enligt Weitz inget hinder för deras användbarhet och fruktbarhet.

Även om mångfalden av realismbegrepp och "realismer" inte kan reduceras genom något väldefinierat realismbegrepp är däremot en kritisk hållning inför den mångfacetterade terminologi vi möter på detta område både önskvärd och möjlig. Det är därför lätt att instämma med Raymond Williams när han utfärdar följande "varning":

It is hardly necessary to add that the critical attention which is necessary in most cases of the use of **real**, **realistic** and **reality** is at least equally necessary in the case of this extraordinary current variation in uses of **realism**. (Williams 19-83:262)

2.2 Realismteorier och realismdefinitioner

I min analys och diskussion av Sterns, Auerbachs och Levins realismuppfattningar skall jag utgå från det Anders Pettersson säger om definitioner av realismbegreppet i **Realismen som terminologiskt problem**. Pettersson deklarerar att han uteslutande kommer att behandla det han kallar "explikativa definitioner" (Pettersson 19-75:12). Dessa skiljer sig enligt hans uppfattning från "rent stipulativa /definitioner / genom att de gör anspråk på att vara användbara för en större grupp forskare" (Pettersson 1975:12). Han påstår vidare att

behovet av en explikativ definition uppkommer när det - som vid periodtermen "realismen" - finns ett traditionellt sätt att använda en viss term, men ingen tillfredsställande definition av termen i användningen ifråga. I en sådan situation är det befogat att försöka ställa upp en definition som är sakligt överlägsen de gängse. (Pettersson 1975:12)

Mot detta resonemang kan man invända följande. Pettersson räknar bara med tre typer av definitioner, deskriptiva, stipulativa och explikativa, medan det enligt min mening är uppenbart att många av de teoretiker och historiker Pettersson kritiserar inte alls har velat ställa upp någon deskriptiv, stipulativ eller explikativ definition

av "realism" utan i stället formulerat mer eller mindre omfattande och mer eller mindre anspråksfulla teorier om realismen. Att dessa teorier ibland kallas "definitioner" av författarna själva och också uppfattats som definitioner av andra betyder inte att de måste höra till någon av de definitionstyper Pettersson nämner. Det som kallas "definition" är i själva verket ofta en teori, och om teorin sammanfattas i en formulering som utges för att vara en definition är det snarast fråga om ett slags realdefinitioner och inte om några nomindefinitioner. När Pettersson säger att det är "befogat att försöka ställa upp en definition som är överlägsen de gängse" kan man inte annat än instämma om "definition" betyder detsamma som "teori". Beskrivningar, analyser och teorier som belyser nya aspekter av realismen är alltid värdefulla. Att däremot försöka åstadkomma en explikativ definition av realismbegreppet som är överlägsen gängse definitioner är dock, av skäl som redovisas i det följande, ett ofruktbart företag.

I fjärde kapitlet av sin avhandling diskuterar Pettersson Levins, Grants och Sterns uppfattningar om realismen och realismbegreppet. Han menar att dessa författare misslyckats med att ge godtagbara explikativa definitioner av begreppet realism och frågar sig varför "Levins, Grants och Sterns försök att analysera 'realism' inte resulterat i några godtagbara explikativa definitioner" (Pettersson 1975:78). Han menar att orsaken till misslyckandet är att dessa författare utgått från att "det beskrivande realismbegreppet är ett realismbegrepp" och "att 'realism' följaktligen kan ges en definition" (Pettersson 1975:78). Denna föreställning betingas enligt Pettersson av "bristande hänsyn till hur termen 'realism' faktiskt används och i vilka syften" (Pettersson 1975:78). Enligt min mening är svaret på den fråga Pettersson ställer en helt annan. Levin, Grant och Stern har "misslyckats" framställa godtagbara explikativa definitioner av det enkla skälet att deras ambition aldrig varit att framföra några explikativa definitioner i Petterssons mening.

När Pettersson talar om Grants och Sterns uppfattningar om realism som "relativt /.../ utförliga definitionsförslag" och som "exempel på vilseledande explikativa definitioner av 'realism'" är detta oriktigt eftersom dessa realismteorier inte är några rekommendationer eller definitionsförslag, som Pettersson påstår (Pettersson 1975:72).

Petterssons diskussion av det han kallar "explikativa definitioner" är inte övertygande. Hans påstående att uttrycket "explikativ definition" är en nybildning är inkorrekt (Pettersson 1975:165 n.7).⁸ Pettersson hänvisar till vetenskapsteoretikern Carl Hempels *Funda-*

mentals of Concept Formation in Empirical Science (1952) där begreppet explikation och explikationens roll i naturvetenskaplig begreppsbyggnad analyseras. Explikationer är varken sanna eller falska, säger Hempel, men ett krav han ställer på en explikation är att "it should be possible to develop, in terms of the reconstructed concepts, a comprehensive, rigorous, and sound theoretical system" (Hempel 1952:11). Det är svårt att se hur ett rekonstruerat och explicerat litterärt realismbegrepp skulle kunna uppfylla detta krav. Hempels grundtanke är att förvetenskapliga och vaga begrepp genom en explikation preciseras och blir vetenskapligt fruktbara.

Hempels teser om explikationen av begrepp är influerad av Rudolf Carnaps idéer om begreppsexplikation och dess roll i vetenskaplig teoribildning. I *The Logical Foundations of Probability* (1950) säger Carnap att "by the procedure of **explication** we mean the transformation of an inexact, prescientific concept, the **explicandum**, into a new exact concept, the **explicatum**" (Carnap 1950:3).⁹ Carnap ställer följande krav på en explikation. För det första skall explicatum likna explicandum så mycket som möjligt så att explicatum och explicandum är utbytbara i de flesta kontexter; för det andra skall explicatum karakteriseras så exakt som möjligt, så att det kan introduceras "into a well-connected system of scientific concepts". Och för det tredje skall explikationen resultera i ett fruktbart begrepp, ett begrepp som är "useful for the formulation of many universal statements (empirical laws in the case of a nonlogical concept, logical theorems in the case of a logical concept)" och för det fjärde skall explicatum vara så enkelt som möjligt (Carnap 1950:7). Syftet med en explikation, säger Hempel i samma anda, är att formulera begrepp som kan fungera "in hypotheses and theories with explanatory and predictive force" (Hempel 1952:12).

Min avsikt är inte att förringa betydelsen av preciseringar av termer och begrepp på det estetiska området. Däremot tror jag det är olyckligt att Pettersson anknyter till Hempels uppfattning om begreppsexplikation och att detta är skälet till att han ser försök till begreppsexplikationer där de inte finns. Man kan naturligtvis mena olika saker med "begreppsexplikation" men eftersom Pettersson uttryckligen åberopar sig på Hempel och därigenom indirekt också på Carnap måste man fråga sig om Hempels och Carnaps idéer om begreppsexplikation och dess roll i empiriska och formella vetenskaper har någon motsvarighet på de estetiska vetenskapernas område. Denna fråga ställer sig inte Pettersson.¹⁰

Pettersson refererar i sin diskussion av Stern en beskrivning denne ger av "a tentative list of meanings" och han påstår att Stern "definierar /.../ preliminärt" termen "realism" (Pettersson 1975:76), vilket enligt min mening är en övertolkning. Stern säger nämligen uttryckligen att

our list shows signs of overlapping and suggests possibilities of interchange. But this apparent untidiness is precisely what makes the term so indispensable in common and literary discourse alike. My aim is not to reduce it to some order unrelated to actual usage, but on the contrary to preserve and exploit its variety. (Stern 1973:40)

Den lista över olika betydelser hos termen "realism" som Stern presenterar, lyder: "a way of depicting, describing a situation in a faithful, accurate, 'life-like' manner; or richly, abundantly, colourfully; or again mechanically, photographically, imitatively" (Stern 1973:40). Att kalla denna lista för en preliminär definition är inte korrekt, dels för att Stern aldrig ger någon "definitiv" definition dels för att listan är avsedd att illustrera realismbegreppets familjelikhetskaraktär. Sterns diskussion av realismbegreppet må vara bristfällig - tesen att realismbegreppet är ett familjebegrepp framför han i förbigående, vilket är otillfredsställande - men Pettersson har i likhet med många andra av Sterns kritiker förbisett det centrala i hans realismuppfattning. Sterns övertygelse att det är omöjligt att definiera begreppet realism har, förvånande nog, knappast alls blivit föremål för diskussion.¹¹ De centrala passagerna i hans arbete lyder:

The riches of the represented world; its weightiness and resistance to ideals, its consequential logic and circumstantiality - these I take to be among the attributes one would expect to find in realistic literature. This is not to suggest that these attributes are always present in equal measure /.../.

/---/

Any attempt to "define" realism (or tragedy, or whatever) by enumerating "all its qualities", or by confining it to specific situations or character types or material things, or again to particular verbal ploys or formal structures, seems to me doomed to failure. (Stern 1973:28)

Att "realism" är en term som ingår både i vardagsspråket och i vår estetiska och litterära vokabulär är enligt Stern ett faktum av stor relevans för undersökningen av realismbegreppet i litteraturen: "This double life of the word, which critics have taken for granted or ignored or sought to extirpate by technicalities, seems to me both

puzzling and illuminating" (Stern 1973:31). I en uppsats med den talande titeln "Über oder eigentlich gegen eine Begriffsbestimmung des literarischen Realismus" (1975) säger Stern att så fort vi försöker avgränsa olika grupper av betydelser hos termen "realism" så stöter vi på en mängd "Überschneidungen" och han fortsätter: "Gerade diese scheinbare Ungenauigkeit des Begriffs /.../ macht ihn sowohl im allgemeinen wie literarischen Gespräch unentbehrlich" (Stern 1975:26-7).

Stern menar att en karakteristik av realismbegreppet måste bygga på textinterpretationer av litterära verk. Hans egna interpretationer skall ses som "examples of the kind of literary criticism relevant to our enquiry, and as variations on the kinds of undertaking we find in Auerbach's *Mimesis*", framhåller han (Stern 1973:29). Auerbachs verk karakteriserar Stern som "a historical picture-album of one richly varied kind of literary imagination" (Stern 1973:29). Stern, som sätter Auerbachs *Mimesis* mycket högt, - han betraktar det som "one of the few masterpieces of modern criticism" - ser sin egen undersökning som en fortsättning av Auerbachs:

Not much that will here be said is likely to challenge Auerbach's insights and conclusions; my intention is rather to throw some light on the premises of his undertaking (which I think worth doing precisely because it is exemplary); to see more fully than he had any need to see, what he and a host of other critics like him would be at. (Stern 1973:30-1)

Det finns likheter mellan Auerbachs och Sterns uppfattningar om realismen på ett flertal punkter. Liksom Stern betonar Auerbach att han medvetet avstår från att delta i diskussionen om definitionen av begreppet realism. Han ger inga definitioner av termerna "mimesis", "realism" och "realistisk", som spelar en så stor roll i hans undersökning. Avsikten var inte att skriva "eine Geschichte des europäischen Realismus",¹² framhåller han; ett sådant företag skulle enligt hans åsikt bl.a. innebära att han borde inlåta sig "in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus" (Auerbach (1946) 1959:509).

I efterordet till *Mimesis* säger Auerbach att hans undersökningsobjekt inte är "Realismus überhaupt"; det rör sig i stället om "Mass und Art des Ernstes, der Problematik oder Tragik in der Behandlung von realistischen Gegenständen" (Auerbach (1946) 1959:517). De verk som står i centrum för intresset är "realistische Werke ernsten

Stils und Charakters":

Die Kategorie 'realistische Werke ernsten Stils und Charakters', die als solche nie für sich behandelt oder auch nur erkannt worden ist, theoretisch herauszuarbeiten und systematisch zu beschreiben, habe ich vermieden (Auerbach (1946) 1959:517).

Avsaknaden av en uttalad teori och metod gör, som Auerbach med rätta framhåller, inte arbetet planlöst. Hela företaget styrs av en avsikt men denna avsikt "hat /.../ erst allmählich Gestalt gewonnen, jeweils im Spiel mit dem Text" (Auerbach (1946) 1959:517). I ett arbete av detta slag rör det sig, säger han, om "Tendenzen und Strömungen /.../ die sich auf mannigfache Weise kreuzen und ergänzen" (Auerbach (1946) 1959:517). Vad Auerbach ger i sitt arbete är inte en realismens historia utan interpretationer av litterära verk eller snarare av passager och episoder i litterära verk, som är realistiska i ett eller annat avseende och i någon av denna terms många betydelser.

Att Auerbach avstår från att definiera termen "realism" och att analysera realismbegreppet som sådant betyder inte att det inte skulle finnas några generellt syftande kommentarer och reflexioner om realismen hos Auerbach. Sålunda säger han t.ex. i kapitlet som handlar om Stendhals *Le Rouge et le noir* att "die moderne ernste Realistik" uppfattar människan som "eingebettet in eine konkrete, ständig sich entwickelnde politisch-gesellschaftlich-ökonomische Gesamtwirklichkeit" (Auerbach (1946) 1959:231). Just detta drag är enligt Auerbach utmärkande för den moderna realistiska litteraturen, en litteratur vars pionjärer är Stendhal och Balzac (Auerbach (1946) 1959:437). Auerbach talar vidare om två avgörande kännetecken hos den moderna realismen. En skildring är realistisk i denna mening när det är fråga om "alltätiglich-wirkliche Vorgänge" och dessa framställs i ett samhällsperspektiv (Auerbach (1946) 1959:452). Dessa båda kriterier är enligt Auerbach uppfyllda ifråga om Stendhal, Balzac och Flaubert och skiljer dessa författare från alla tidigare realister (Auerbach (1946) 1959:452-3).

På ett annat ställe sammanfattar Auerbach några karakteristika hos exemplariska realistiska romaner från mellankrigstiden. Följande egenskaper är utmärkande för dessa romaner: "Vielpersonige Bewusstseinsdarstellung, Zeitenschichtung, Auflockerung des Zusammenhangs im äusseren Geschehen, Wechsel des Standortes, von dem aus berichtet wird" (Auerbach (1946) 1959:507-8). Varför romaner som uppvisar dessa drag är realistiska säger Auerbach ingenting om; det ligger nära

till hands att säga att romaner som *To the Lighthouse* (1927), *A la recherche du temps perdu* (1913-27) och *Ulysses* (1922), som Auerbach här har i tankarna, kan betecknas som "realistiska" på grund av att de i ett eller flera avseenden liknar de 1800-tals romaner som Auerbach tidigare kallat "realistiska" i modern mening. Auerbach gör inga systematiska reflexioner om realism i litteraturen, ej heller gör han några metabegreppsliga utredningar i *Mimesis*, men hans användning av termen "realism" är, så vitt jag kan se, förenlig med tesen att realism är ett familjebegrepp. Med detta vill jag naturligtvis inte säga att Auerbachs uppfattning om begrepp och begreppsbildning skulle vara wittgensteiniansk.

I "Epilegomena zu Mimesis" (1954) tar Auerbach ställning till den kritik som riktats mot hans bok och här försvarar han utförligare sin inställning till realismproblemet begreppsliga och terminologiska aspekter. Han tillstår att han inte är alltigenom konsekvent i användningen av termen "realism" och understryker att dessa inkonsekvenser och frånvaron av definitioner är medveten: "Das ist absichtlich und methodisch gemeint. Meine Bemühung um Genauigkeit bezieht sich auf das Einzelne und Konkrete" (Auerbach 1954:15). Denna inställning motiverar han på följande sätt:

Das Allgemeine hingegen, welches die Phänomene vergleicht, zusammenstellt oder gegeneinander abgrenzt, sollte elastisch und locker sein; es sollte sich nach äusserster Möglichkeit dem jeweils Einzelnen fügen, und ist jeweils nur aus dem Zusammenhang zu verstehen. /.../ abstrakt zusammenfassende Begriffe verfälschen oder zerstören die Phänomene. Das Ordnen muss so geschehen, dass es das individuelle Phänomen frei entfaltet leben lässt. (Auerbach 1954:15-16)

Att man inte kan undvika generella termer och allmänbegrepp är Auerbach medveten om, dessa måste dock alltid förstås i sitt sammanhang. Denna tanke kan kanske sammanfattas så här: betydelsen hos termen "realism" och realismbegreppets innebörd är kontextberoende. En beskrivning av realismen, en teori om realismen och en metabegreppslig undersökning av realismbegreppet, som inte beaktar detta förhållande, är enligt Auerbachs synsätt steril och meningslös. Det ligger i sakens natur, framhåller han, att "unsere allgemeinen Begriffe schlecht abgrenzbar und undefinierbar sind" (Auerbach 1954:16). Uppfattningen att de litteraturhistoriska och litteraturvetenskapliga begrepp det här är fråga om är odefinierbara måste tillbakavisas. Litteraturvetenskapliga begrepp kan liksom alla andra begrepp alltid definieras stipulativt.

Detta hindrar inte att det Auerbach har att säga om litteraturvetenskaplig begreppsbildning är insiktsfullt och ytterst intressant. Auerbach framställs nämligen ofta som en teoretiskt ointresserad eller rentav som en teoretiskt omedveten forskare. Motsatsen är fallet. Detta framgår inte minst av det Auerbach har att säga om vissa centrala begrepp i litteraturvetenskapen i följande passage som förtjänar att citeras i sin helhet:

Ihr Wert - der Wert von Begriffen wie Klassik, Renaissance, Manierismus, Barock, Aufklärung, Romantik, Realismus, Symbolismus usw., von denen die meisten ursprünglich literarische Epochen oder Gruppen bezeichnen, die aber auch darüber hinaus anwendbar sind - ihr Wert also besteht darin, dass sie im Leser oder Hörer eine Reihe von Vorstellungen hervorrufen, die es ihm erleichtern zu verstehen, was im jeweiligen Zusammenhang gemeint ist. Exakt sind sie nicht. Die Versuche sie zu definieren, oder auch nur die jeden von ihnen zusammensetzenden Merkmale vollständig und widerspruchslos zu sammeln, können nie zu dem gewünschten Ergebnis führen; wenn sie auch oft dadurch interessant sind, dass jemand in der Diskussion einen neuen Gesichtspunkt vorbringt und damit zur Bereicherung unserer Vorstellungen beiträgt. (Auerbach 1954:16-17)

Auerbach bekänner sig till en historistisk uppfattning, enligt vilken varje epoks litteratur måste tolkas utifrån sina egna förutsättningar, vilket bl.a. innebär att man avstår från att definiera ett begrepp i termer av tillräckliga och nödvändiga betingelser. "Historisk perspektivism" kallar han sin ståndpunkt (Auerbach 1953:17)¹³. *Mimesis* är enligt min mening ett av de bästa motexemplen på Anders Petterssons tes att det "självfallet /är/ viktigt för litteraturvetaren att ha ett väldefinierat realismbegrepp" (Pettersson 1975:11).

Diskussionen av de metodologiska och begreppsliga aspekterna av Auerbachs *Mimesis* har aktualiserat många väsentliga frågor kring begreppsbildningen i litteraturvetenskaplig och litteraturhistorisk realismdebatt. Därför skall jag här diskutera några av de invändningar som rests mot Auerbachs analyser av realismen och koncentrerar mig på René Welleks kritik av Auerbach.

I en ofta återopad recensionsartikel, "Auerbach's Special Realism" (1954), hävdar Wellek att Auerbach i *Mimesis* arbetar med två olika realismbegrepp som motsäger varandra, nämligen ett existentialistisk realismbegrepp och ett historiskt realismbegrepp (Wellek 1954:306). Termen "existentialistisk realism" betecknar "the agonizing revelations of supreme decisions in 'limiting situations'", som Wellek uttrycker det på ett annat ställe (Wellek 1973:54). Den andra typen

av realism, som täcks av det Wellek kallar Auerbachs historiska realismbegrepp, är den franska 1800-tals realismen. "Historicism, immersion in social and political reality, contradicts existentialism", påstår Wellek (Wellek 1954:306). Hans tankegång är dunkel, i synnerhet som han också menar att Auerbachs "special realism" kan karakteriseras genom en uppräknings av det den utesluter: "It must not be comic, it must not be didactic or ethical or rhetorical or idyllic. It must not even be only tragic. It must be tragic with a peculiar concreteness and historical peculiarity" (Wellek 1954:303).

Å ena sidan hävdar Wellek att Auerbach de facto arbetar med två realismbegrepp som motsäger varandra, å andra sidan talar Wellek om Auerbachs "special realism" som ett enda begrepp. Som så många andra av Auerbachs kritiker klandrar också Wellek Auerbach för hans uttalade ovilja att definiera centrala termer och begrepp i *Mimesis*. Wellek framför följande kritiska synpunkter:

I cannot help feeling that Mr. Auerbach's extreme reluctance to define his terms and to make his suppositions clear from the outset, has impaired the effectiveness of the book. It certainly has given rise, to judge from the reviews /.../ to an interminable series of misunderstandings.

/---/

But it seems to me an illusion /.../ to believe that textual analysis can be successfully carried out without a clear theoretical framework. Mr. Auerbach actually has his in his solid stylistic and rhetorical training. There is no philology without a network of generalizations. Nor can any kind of discourse on literature be carried on except in conceptual terms: they will always gain by being defined, though definition, of course, need not be formal. Mr. Auerbach, to my mind, relies too much on a contextual process of definition. (Wellek 1954:304-5)

Wellek har rätt i att mycket av den kritik som riktats mot Auerbach bygger på missförstånd men jag tror inte att ett inledande metodkapitel med definitioner och en redogörelse för de teoretiska förutsättningar som styrt arbetet på något avgörande sätt skulle ha bidragit till att skapa klarhet om realismbegreppet eller om övriga begrepp i *Mimesis* eller hjälpt oss att förstå textinterpretationerna bättre. Om Auerbach hade velat skriva den realistiska litteraturens historia eller formulera en teori om realism i litteraturen hade situationen varit delvis annorlunda.

Welleks kritik bygger i många stycken på missförstånd och hans kritik att Auerbach arbetar med två oförenliga realismbegrepp är inte berättigad. Auerbach talar visserligen om realism och realismisk i olika sammanhang och i olika betydelser men några motsägelser

eller oklarheter behöver detta inte leda till och så vitt jag kan se finns det heller inga sådana motsägelser hos Auerbach. Det är också missvisande att tala om två realismbegrepp, i själva verket är användningen av "realism" betydligt mera varierad hos Auerbach. Welleks synpunkter på Auerbachs *Mimesis* har på ett kritiklöst sätt accepterats av alltför många deltagare i senare realismdiskussioner.¹⁴

En delvis annorlunda kritik, som bygger på ett annat slags missförstånd av Auerbachs intentioner, framför John Chr. Jørgensen i en essä om Lukács och Auerbach. I likhet med Wellek och många andra kritiker menar Jørgensen att Auerbach borde ha redovisat sina förutsättningar. Han påstår vidare att man i Auerbachs arbete finner definitioner av realismen, vilket inte är riktigt och att dessa definitioner inte är entydiga (Jørgensen 1979:119-120). En annan kritisk synpunkt som Jørgensen framför är däremot av större intresse. Han hävdar att det är en svaghet hos Auerbach att

der faktisk undervejs i analyserne dukker nye, almene (og ikke bare historisk betingede) realismmetræk og -muligheder op. Han opdager undervejs ved konfrontationen med teksterne nye implikationer i den almene realismeteori, nye aksiomer (Jørgensen 1979:121)

För det första måste vi än en gång understryka att det inte är fråga om någon allmän realismteori och om några "axiom" hos Auerbach. Det Jørgensen har sett är att det under analysens gång uppträder nya realismdrag och nya realismkaraktäristiska, eller annorlunda uttryckt, att många slags litterära skildringar av Auerbach betecknas som "realistiska". Att detta skulle vara en svaghet hos Auerbach kan jag inte förstå. Om litterär realism är ett familjebegrepp är det naturligt att nya realismkaraktäristika dyker upp och att verk som i vissa väsentliga avseenden liknar sådana som vi redan betecknar som "realistiska" också kallas "realistiska". Jørgensens kritik av Auerbach avslöjar en förutsättning som alla Auerbachs kritiker delar, nämligen att ett begrepp för att vara fruktbart måste vara definierbart i termer av nödvändiga och tillräckliga betingelser. Auerbachs undersökning är den bästa vederläggningen av en sådan, ofta omedveten essentialism.

Litteraturhistorikern Reinhard Lauers kritik av Auerbach aktualiserar några principella frågor rörande realismbegreppet och jag skall därför kortfattat diskutera vad han anför mot Auerbach. Lauer kontrasterar den tidlösa realismen mot realismen som "historische Stilformation" och hävdar att realismen som en historisk stilformation,

som dominerar alla europeiska litteraturer under perioden 1830 till 1880 är realism i egentlig mening. Denna realism, som uppvisar regionala variationer, har ett antal gemensamma drag ifråga som tematiskt stoff, genrer, berättarteknik och språkbehandling (Lauer 1980:18). I den mån Lauers karakteristik av dessa gemensamma drag är acceptabel har han åstadkommit en karakteristik av begreppet 1800-tals realism eller kanske snarare av begreppet realistisk 1800-tals roman. Av detta följer emellertid inte att det alltid är orimligt, missvisande eller felaktigt att tala om realism när det gäller litteratur från andra epoker, vilket Lauer tycks mena.

Lauer hävdar att Auerbachs "Mimesis-Realismus" är "eine rückgängige Projektion, hinter der das Wissen um den Realismus des 19. Jahrhunderts steht" (Lauer 1980:18), ett korrekt men irrelevant påstående. Det är enligt min mening ingalunda illegitimt att beteckna ett litterärt verk, som har vissa egenskaper gemensamma med realistiska 1800-tals romaner men som i andra avseenden skiljer sig från dem, som "realistiskt". Med lika stor rätt som vi kan tala om antikens konst, trots att antikens konstbegrepp skiljer sig från det moderna konstbegreppet på så många väsentliga punkter att man t.o.m. kan säga att antiken saknade ett konstbegrepp, kan man tala om realistisk litteratur under andra epoker än 1800-talet.¹⁵ När vetenskapshistorikern talar om antikens fysik och astronomi så ligger också bakom detta språkbruk en projektion av det slag Lauer talar om. Den moderna fysiken och astronomin har frigjort sig från naturfilosofisk spekulatio n och skiljer sig i detta liksom i flera andra avseenden från antikens fysik och astronomi, ändå talar vi om fysik resp. astronomi i båda fallen. Att samma term används om företeelser som i vissa avseenden liknar varandra och i andra avseenden skiljer sig från varandra innebär inte att man förnekar skillnaderna eller att man anser att de är oväsentliga. Auerbachs *Mimesis* kan ses som en undersökning av likheter och skillnader mellan olika typer av realism. Även avlägsna släktingar från tidigare generationer har rätt att bli betraktade som medlemmar i samma familj.

Det finns många paralleller i de estetiska vetenskapernas begrepps bildning till den situation vi här diskuterat. Ett åskådligt exempel erbjuder Kjell S. Johannessens diskussion i *Kunst, Språk og Estetisk Praksis* (1984) där han diskuterar frågan huruvida grottmåleriet kan betraktas som konst i termens moderna mening. Om detta har han följande att säga:

Hulemaleriene i Lascaux og Altamira kan /.../ ikke primært oppfattes som kunstverk. De inngikk i helt andre praksiser som vi idag er uten kunnskap om. Dette forholdet utelukker selvsagt ikke at vi velger å betrakte dem som kunstverk. Men vi må da være klar over at en slik språkbruk er uttrykk for et terminologisk valg som går på tvers av det vi på begrepsanalytisk grunnlag vet om vårt begrep om kunst. Det finnes ingen prinsipielle innvendinger mot en slik utvidelse av kunstbegrepet for forskningsformål. Dersom praksis-perspektivet har noe for seg, så kan det derimot ikke godtas at man **uten videre** betrakter hulemalerier som kunstverk. (Johannessen 1984:35)

Att kalla grottmåleri för konst och att säga att vissa passager hos Homeros är realistiska, vilket Auerbach gör, är likartade begreppsliga beslut. Analogin mellan dessa båda fall är naturligtvis inte perfekt. Johannessens sista påstående, att man inte utan vidare kan betrakta grottmåleriet som konst är av stor relevans för diskussionen av Auerbachs realismuppfattning. Man kan säga, att medan det "utan vidare" är riktigt att tala om Balzacs och Flauberts realism, är det inte "utan vidare" korrekt att tala om Homeros' realism. Detta gör inte heller Auerbach. Han kallar inte någonting för realism utan vidare.

Avslutningsvis skall jag diskutera Harry Levins uppfattning om realismens innebörd. Hans analyser av Balzacs, Flauberts och Zolas realism i den stora studien **The Gates of Horn** har vi redan berört i det första kapitlet. Sin realismuppfattning har Levin framfört, förutom i de teoretiska kapitlen i **The Gates of Horn**, i uppsatsen "On the Dissemination of Realism" (1968).

I denna uppsats gör Levin en distinktion som vi mött hos många andra, nämligen distinktionen mellan realismen som en modern litterär rörelse och realism som en allmän hållning eller inställning som förekommer under olika epoker i litteraturhistorien (Levin 1968:164). Denna realistiska hållning kallar han "the realistic impetus" och "the mimetic instinct" (Levin 1968:164;165). Den moderna realistiska rörelsen, vars främsta representanter är ämnet för **The Gates of Horn**, har renodlat den realistiska hållningen och den mimetiska impulsen (Levin 1968:164). Ett verk är realistiskt, antingen om det tillhör den moderna litterära rörelsen som kallas "realistisk" eller om verket ifråga i större eller mindre grad är ett resultat av "the realistisk impetus" eller den mimetiska instinkten, säger Levin. Han är därför inkonsekvent när han plötsligt inför följande, nya kriterium på realism:

Whenever we speak of a work as realistic, we are voicing the opinion that it corresponds to known and felt realities. Our criterion is a variable, since it must depend upon the experience of various individuals, more or less like ourselves; it must be subjective in essence, though objectified by environment and interests they have in common. (Levin 1968:165).

Kriteriet på realism är enligt denna passage att det litterära verket "corresponds to known and felt realities", ett kriterium som påstås vara subjektivt, antagligen eftersom uppfattningen om hur verkligheten är beskaffad varierar från tid till tid och från individ till individ. Det är naturligtvis riktigt att vi ibland är benägna att säga att ett verk är realistiskt i den mån det "korresponderar" med verkligheten så som vi uppfattar den. Däremot är detta kriterium långt ifrån det enda kriteriet på realism, om man ser till hur begreppet faktiskt används, och det är varken ett nödvändigt eller tillräckligt kriterium på litterär realism. Inte ens Levin själv tillämpar detta kriterium konsekvent. I *The Gates of Horn* säger han nämligen följande: "When we call a book realistic, we mean that it is relatively free from bookish artificialities" (Levin 1963:66) och i det första kapitlet talar han om "that effort, that willed tendency of art to approximate reality, which critics call realism" (Levin 1963:3). Han menar vidare att "all great writers, in so far as they are committed to a searching and scrupulous critique of life as they know it, may be reckoned among the realists" (Levin 1963:83). På ett annat ställe påstår han att "it has always been the method of realistic fiction to undermine a series of preconceptions" (Levin 1963:53) och i den avslutande betraktelsen i *The Gates of Horn* hävdar han att "it would be pleonastic for us to speak of critical realism" (Levin 1963:466). Där påstår han också att det finns en egenskap som är gemensam för alla realistiska författare: "if they have shown any single trait in common, it has been the habit of viewing things /.../ in a critical light" (Levin 1963:466).

Det är tydligt att Levin själv använder sig av ett flertal kriterier på realism och att således kriteriet att "korrespondera" med "known or felt realities" ingalunda är ett nödvändigt kriterium på realism som den tidigare passagen ger vid handen. De realismkriterier Levin använder sig av och som aldrig tematiseras eller presenteras på ett konsistent sätt är, så vitt jag kan se, följande: att vara resultatet av den mimetiska instinkten, att "korrespondera" med verkligheten, att vara ett uttryck för eller resultatet av en kritisk hållning till samhället och samtiden, att bryta mot litterära och

andra konventioner. Enligt min mening är det uppenbart att Levin inte velat ge, än mindre lyckats ge en traditionell definition av realismbegreppet. Visserligen säger han i inledningen till sitt arbete att "the present demonstration /.../ should define the concept of realism in more precise detail than critical usage has heretofore provided" (Levin 1963:4),¹⁶ men han anser också att "since no hard and fast definition will cover all the manifestations occurring under its name, we must examine them for its pertinent meaning in each case" (Levin 1963:64). Att Levins ganska osystematiska diskussion av realismbegreppet är inkonsistent minskar dock inte värdet av hans beskrivningar och analyser av Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola och Proust i *The Gates of Horn*.

2.3 Periodbegreppet realism

I tidigare avsnitt har jag vid ett flertal tillfällen hänvisat till René Welleks "The Concept of Realism in Literary Scholarship" (1961) utan att i detalj redogöra för och diskutera Welleks analys av realismbegreppet. Wellek har i ett flertal skrifter diskuterat stil- och epokbegrepp inom litteraturvetenskapen. Hans uppsats om realismen är ett försök att ge en bestämning av realismen som en epok i den västerländska litteraturhistorien.

Wellek förklarar att han inte vill diskutera den eviga eller tidlösa realismen ("eternal realism"), som enligt hans mening reser "the whole fundamental epistemological problem of the relation of art to reality" (Wellek 1961:2). Denna eviga realism beskriver han på följande sätt: "All art in the past aimed at reality even if it spoke of a higher reality: a reality of essences or a reality of dreams and symbols" (Wellek 1961:2). På ett annat ställe talar Wellek om "realism in the wide sense of fidelity to nature", något som "indubitably /is/ a main stream of the critical and creative tradition of both the plastic arts and literature" (Wellek 1961:1). Som exempel nämner han "the faithful, almost literal realism of much Hellenistic or late Roman sculpture or /.../ much of Dutch painting, or, in literature, /.../ scenes in the *Satyricon* of Petronius, /.../ or the bourgeois drama of the eighteenth century" (Wellek 1961:1).

Hur denna realism i vid mening, "fidelity to nature", förhåller sig till den eviga realismen, "eternal realism", är oklart. Är realism i vid mening detsamma som evig realism? Det förefaller som om det rör sig om två skilda problemställningar, som Wellek blandar

ihop. När han talar om realistiska skildringar under antiken och medeltiden, rör det sig, av exemplen att döma, om skildringar som i vissa bestämda avseenden liknar de litterära skildringar från 1800-talet som Wellek senare ger som exempel på realism. När han talar om "this eternal realism" som aktualiserar det epistemologiska problemet om förhållandet mellan konst och verklighet verkar det dock vara fråga om någonting annat. Ett konstverk, som varken är realistiskt i termens vida mening eller realistisk på adertonhundratalsmanér, kan tydligen vara realistiskt i den bemärkelsen att verket i fråga "aims at reality" (Wellek 1961:2). Termen "eternal realism" tycks mig ha två skilda betydelser hos Wellek. Dels är det fråga om "realism in the wide sense of fidelity to nature" dels betecknar termen konstverk som gör anspråk på att uppenbara en högre verklighet, "a reality of essences or a reality of dreams and symbols" (Wellek 1961:1;2).

Diskussionen av realismen som ett periodbegrepp inleder Wellek med några reflexioner kring periodbegreppens natur och funktion i litteraturvetenskapen. Han uttrycker här samma uppfattning han framfört i flera tidigare uppsatser, nämligen att periodtermer varken är "mere arbitrary linguistic labels" eller "metaphysical entities whose essences can be known only by intuition" (Wellek 1961:2).¹⁷

Hur är periodbegreppet realism beskaffat enligt Wellek? När han diskuterar den romanestetiska debatten i England under 1800-talets första hälft, säger han att "realistic criteria such as truth of observation and a depiction of commonplace events, characters, and settings are almost universal in Victorian novel criticism" (Wellek 1961:4). Noggrann och "korrekt" observation av verkligheten och egenheten att vara en skildring av vardagliga händelser, personer och miljöer är således kriterier på litterär realism.

Realism är enligt Wellek "the objective representation of contemporary social reality"; denna formulering betraktar han som "the description /.../ of a meaningful period-concept of realism" (Wellek 1961:10). Denna beskrivning av periodbegreppet realism är enligt min mening otillfredsställande. Beskrivningen är påfallande mångtydig och vag men detta är inte min huvudinvändning.

Svårigheterna beror på det sätt Wellek handskas med begreppen objektivitet och verklighet. Han är visserligen medveten om det problematiska i att tala om objektivitet och verklighet i detta sammanhang och han understryker att "we must not rush to consider ultimate questions but see this description in a historical context as a polemical weapon against Romanticism" (Wellek 1961:10), men vad

"objektivitet" betyder här säger han ingenting om. Wellek har naturligtvis rätt i att den realistiska estetiken definierar sig själv i motsats till en romantisk konstsyn, vilket också är orsaken till att realistiska författare och anhängare av den programmatiska realismen hävdade att de, i motsats till romantikerna och klassicisterna, gav en "objective representation of contemporary social reality".

Sådana anspråk kan naturligtvis ses som propaganda för en konstideologi och det är enligt min mening riktigt att uppfatta de realistiska och naturalistiska programmen som ett medel i kampen för konstens frihet och som ett rättfärdigande av konstnärernas och författarnas strävan att utvidga de konstnärliga uttrycksmedlen och motivkretsarna.

Det är dock en sak att säga att realisternas strävan var att ge en objektiv bild av samtidens samhälle, en annan att säga att de faktiskt gjorde det. Wellek iakttar inte distinktionen mellan ett yttrande de dicto och ett yttrande de re i sin beskrivning av realismen, en beskrivning som han påstår är en definition fastän han samtidigt förnekar att den är det (Wellek 1961:10;11). Wellek vill undvika att diskutera epistemologiska och ontologiska problem och avstår från att ta ställning i frågan om realismens "verklighetshalt". Men genom att beskriva realismen som "the objective representation of contemporary social reality" utsätter han sig för kritiken att de facto ha uttalat sig om hur vissa konstverk, nämligen de realistiska förhåller sig till verkligheten (Se t.ex. Greenwood 1962).

Utmärkande för den realistiska litteraturen och de realistiska doktrinerna under 1800-talet - det är inte alltid tydligt ifall Wellek syftar på skönlitterära verk eller på estetiska program och doktriner - är betonandet av det typiska, objektiviteten, och författarens frånvaro i verket (Wellek 1961:13-4). Om kravet att författaren skall förbli osynlig i sitt verk säger han följande: "In fiction the main technical demand of realist theory came to be impersonality, the complete absence of the author from his work, the suppression of any interference by the author" (Wellek 1961:13). De främsta förespråkare för denna romanestetiska doktrin är enligt Wellek Flaubert och Henry James.

Trots att Wellek uppenbarligen betraktar författarens frånvaro som ett viktigt kriterium på realism menar han att det dock inte är ett nödvändigt kriterium: "I hesitate to include 'objectivity', in the sense of absence of the author, as an indispensable criterion of realism" (Wellek 1961:15). Denna tvekan förefaller välmotiverad,

eftersom många författare som hade ambitionen att ge en "objective representation of contemporary social reality" och som vanligen betraktas som realister inte uppfyller detta krav.

Welleks tvekan på denna punkt reser emellertid en principiellt viktig fråga. Eftersom detta kriterium inte är ett oundgängligt kriterium på realism måste man fråga sig vilka kriterier som är det, och hur de kriterier Wellek räknar upp förhåller sig till varandra. Denna fråga blir akut när Wellek mot slutet av uppsatsen säger att "one last criterion promises well: it is the demand that realism be 'historistic'" (Wellek 1961:16). Att vara "historistisk" innebär att människorna skildras som samhällsvarelser, som individer som lever i ett bestämt samhälle i en bestämd tid som präglar deras göranden och låtanden.

Wellek säger sammanfattningsvis att hans slutsats är "disconcertingly trivial" och han förtydligar:

Realism as a period-concept, that is as a regulative idea, an ideal type which may not be completely fulfilled by any single work and will certainly in every individual work be combined with different traits, survivals from the past, anticipations of the future, and quite individual peculiarities, realism in this sense means 'the objective representation of contemporary social reality'. (Wellek 1961:16)

I anslutning till denna passage hävdar han att "in some writers, but not all, realism becomes historic: it grasps social reality as dynamic evolution" (Wellek 1961:16). Alla realister är alltså inte "historistiska", trots att just detta drag tidigare påståtts vara ett viktigt kriterium på realism.

En annan omständighet som gör att man kan tvivla på konsistensen i Welleks diskussion av realismbegreppet är denna. Han ställer sig frågan om "this assemblage of related traits" uppfyller det kriterium på en korrekt analys av ett periodbegrepp han uppställt i början av sin undersökning. Ett meningsfullt periodbegrepp realism får enligt Wellek inte bestämmas rent stilistiskt, det måste vara klart åtskilt från andra periodbegrepp som klassicism och romantik och det får inte vara så snävt så att författare "who dominated the time and seem most representative and typical of it /are excluded/" (Wellek 1961:10). "This assemblage of traits" utgörs uppenbarligen av de realism-egenskaper Wellek tidigare räknat upp, nämligen objektivitet, författarens frånvaro och "historiciteten", medan realism definierats som "the objective representation of contemporary social reality".

Är de kriterier Wellek diskuterar definierande kriterier eller inte

och hur förhåller sig dessa kriterier till det som tveklöst är ett definierande kriterium, "the objective representation of social reality"? Något entydigt svar på denna fråga kan man inte formulera utifrån Welleks text, vilket enligt min mening visar att han misslyckats i uppsåtet att beskriva (eller definiera) "a meaningful period-concept of realism". Detta intryck förstärks ytterligare när man begrundar följande yttrande: "I do not consider realism the only and ultimate method of art" (Wellek 1961:17). Om realism betyder "the objective representation of contemporary social reality", är detta en egenskap hos texter och inte en metod. Wellek håller inte konsekvent fast vid sin egen beskrivning eller definition av realismen.

Den sista, ofta citerade meningen i Welleks uppsats lyder: "The theory of realism is ultimately bad aesthetics because all art is 'making' and is a world in itself of illusion and symbolic forms" (Wellek 1961:18). Enligt Welleks definition av realismen är ett verk realistiskt om det ger en objektiv bild av den sociala verkligheten, men enligt detta påstående kan inget konstverk uppfylla detta kriterium, varför Wellek borde ha dragit slutsatsen att det antingen inte finns någon realistisk konst eller att hans analys av realismbegreppet är felaktig. Av dessa slutsatser är det den senare som är riktig.

Eftersom Wellek vill definiera periodbegreppet realism och inte realism i allmänhet är det anmärkningsvärt att han inte försöker tidsbestämma realismens epok. På denna punkt är Bernard Lauers framställning av realismen i "Der europäische Realismus" (1980) mera upplysande. Han uppfattar realismen som den viktigaste och mest karakteristiska stilformationen under 1800-talet, vilket stöds av det faktum att

sich zwischen 1830 und 1880, freilich mit zeitlichen Verschiebungen, in ausnahmslos allen europäischen Literaturen und darüber hinaus auch in Nord- und Südamerika mächtige realistische Strömungen abzeichnen, die bei aller Varianz der Einzelerscheinungen eine Anzahl gemeinsamer Züge aufweisen. (Lauer 1980b:18)

Lauers beskrivning av realismen som en epok innehåller en viktig komponent, tidsangivelsen, som saknas hos Wellek.

Innan jag lämnar Wellek och hans bidrag till realismdebatten skall jag beröra en tankegång som skymtar fram i "The Concept of Realism in Literary Scholarship" och som är mera framträdande i andra skrifter av Wellek. På ett ställe i "The Concept of Realism in Literary Scholarship" säger Wellek att "in spite of its claim to penetrate

directly to life and reality, realism, in practice, has its set conventions, devices, and exclusions" (Wellek 1961:17). I *Theory of Literature* uttrycker han samma tankegång på följande sätt: "Even an apparently most realistic novel, the very 'slice of life' of the naturalist, is constructed according to certain artistic conventions" (Wellek & Warren (1949) 1963:25-6).¹⁸

Samma tema återkommer i en artikel 1963 där vi kan läsa följande om relationen mellan konstverket och verkligheten:

The recognition of the difference between life and art, of the 'ontological gap' between a product of the mind, a linguistic structure, and the events in 'real' life which it reflects, does not and cannot mean that the work of art is a mere empty play of forms, cut off from reality. The relation of art to reality is not as simple as older naturalistic theories of copying or 'imitation' or Marxist 'mirroring' assume. "Realism" is not the only method of art. It excludes three-quarters of the world's literature. It minimizes the role of imagination, personality, "making". (Wellek 1963:549)¹⁹

Denna tankegång lider enligt min mening av samma oklarhet som vi tidigare talat om apropå Welleks utredning av realismbegreppet i "The Concept of Realism in Literary Scholarship". Å ena sidan polemiserar han mot uppfattningen att litteraturen är en kopia eller en spegel av verkligheten å andra sidan tycks han förutsätta att den realistiska litteraturen faktiskt är ett slags kopia av verkligheten.

Ger den realistiska litteraturen, som enligt Wellek utgör en fjärdedel av världslitteraturen en objektiv bild av den sociala verkligheten eller är det snarare så att målsättningen var att ge en objektiv bild av verkligheten? Denna dubbeltydighet eller motsägelse i Welleks uppfattning framgår också tydligt i en senare uppsats "Literature, Fiction, and Literariness" (1979). Där påstår han dels att "the claim that forms the basis of realism" är "adequacy to extraliterary states of affairs or objects" dels att "realism, 'reflection of reality' is not an aesthetic requirement but only one style of art" (Wellek (1979a) 1982:26). Den grundläggande motsägelsen i Welleks uppfattning om realismen är att han å ena sidan menar att realismen är en stil som reflekterar verkligheten medan andra uttalanden uttrycker tanken att ingen litteratur står i ett sådant "direkt" förhållande till verkligheten.

Min diskussion av Welleks realismanalyser vill jag avsluta genom att med instämmande citera en passage ur "Prospect and Retrospect" (1979), där han sammanfattar några av sina estetiska övertygelser som förblivit oförändrade genom åren:

/.../ the aesthetic experience differs from other experiences and sets off the realm of art, of fictionality, of Schein, from life; /.../ the literary work of art, while a linguistic construct, at the same time refers to the world outside; /.../ it cannot therefore be described only by linguistic means but has a meaning telling of man, society, and nature /.../. (Wellek (19-79b) 1982:157).

Medan Wellek inte kategoriskt vill förneka att ett överhistoriskt, typologiskt realismbegrepp kan vara fruktbart finns det många, framför allt litteratuhistoriker, som entydigt tar avstånd från allt tal om en evig realism, om realismen som ett modus och en permanent möjlighet. Jag skall nu diskutera några argument som har använts för att stödja denna uppfattning.

Syftet med Hans-Joachim Lotz' avhandling *Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik* är att avgränsa realismen som en epok från andra epoker och att skilja epokbegreppet realism från andra realismbegrepp samt att kritiskt granska teorier om den tidlösa realismen. Lotz fäster i sin argumentation stor vikt vid Weinbergs undersökning *French Realism. The Critical Reaction 1830-1870* som han stödjer sig på i sin argumentation. Han hävdar att om man i större utsträckning än vad som är fallet, hade tagit hänsyn till Weinbergs resultat, så skulle många arbeten om litterär realism stå på en säkrare grund:

Die Berücksichtigung seiner Ergebnisse hätte aber für zahlreiche Arbeiten eine solidere Grundlage geboten, manche Fehlspekulationen verhindern sowie überzeitliche und typologische Realismuskonzeptionen entscheidend korrigieren können. (Lotz 1984:166)

Weinbergs sammanfattning av den realistiska doktrinen i den franska kritiken mellan 1830-1870 kallar Lotz något överraskande för en definition (Lotz 1984:179). De konnotationer man förband med termen "realism" och det innehåll detta begrepp fick i den franska realismdiskussionen utgör enligt Lotz realismbegreppets kärna. Några av de egenskaper och komponenter, som enligt detta realismbegrepp är utmärkande för realismen, finns både i tidigare och senare tiders litteratur men "das ästhetische Gesamtsystem mit dem Realismus als dominierender Norm hat von da ab aufgehört zu existieren", lyder Lotz' slutsats (Lotz 1984:181).

Även om Weinbergs material i högsta grad är relevant för en beskrivning och analys av den franska 1800-tals realismen kan hans undersökning, hur stort dess värde än är, inte ge något stöd åt Lotz' principiella avvisande av typologiska realismuppfattningar och

av uppfattningen att realismen är en tidlös företeelse. En beskrivning av hur termen "realism" använts i den franska kritiken visar inte att det är illegitimt att tala om realism i andra betydelser än de som beskrivs av Weinberg eller att det är oriktigt att använda termen "realism" om litterära verk från andra epoker. Lika lite som en beskrivning av vad termen "estetik" betydde under 1700-talet, då termen fick sin moderna betydelse, tvingar oss att med denna term förbinda samma innebörd som Baumgarten gjorde i *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735),²⁰ lika lite kan den betydelse termen "realism" hade i den franska kritiken på mitten av 1800-talet vara avgörande för hur vi skall använda termen "realism" idag och hur vi skall uppfatta realismen som ett litterärt fenomen.

En argumentation som påminner om Lotz' framförs av den tyske litteraturhistorikern Friedrich Sengle i *Biedermeierzeit* (1971). I kapitlet om den programmatiska tyska realismen, hävdar han att ett historiskt motiverat och avgränsat realismbegrepp kan man lättast formulera om man utgår från "die sehr klaren und dezidierten Theoretiker der realistischen Bewegung" (Sengle 1971:257).²¹ Det är givet, att man måste utgå från de programmatiska realisternas skrifter och den litteratur de betecknade som realistisk om man vill undersöka den programmatiska realismen. Däremot kan man, enligt min mening, inte utan vidare avvisa alla andra realismbegrepp med motivering att de inte överensstämmer med det en programmatisk rörelse som kallade sig "realistisk" menade med "realism". Det är emellertid detta Sengle gör:

Wer den Realismus zur Basis der marxistischen Ästhetik macht (Lukács) oder ihn ästhetizistisch abwertet (Wellek) oder umgekehrt Kafka und Joyce mit seiner Hilfe rechtfertigen will (Adorno), der hat ihn entgrenzt oder verallgemeinert und damit schon verfälscht. (Sengle 1971:257)

Det är lätt att förstå en historikers irritation över alla spekulativa teorier om realismen men Sengles egen inställning är i denna fråga ohistorisk. Det är omöjligt att "förfalska" realismen eller realismbegreppet. Wellek, Lukács och Adorno, vars uppfattningar om realism i konsten inte kan bringas på en nämnare på det sätt som sker hos Sengle har inte "förfalskat" det realismbegrepp, som programmatiska realister på 1800-talet omfattade, eftersom de överhuvudtaget inte utgår från detta begrepp när de resonerar om realism i konsten.

En långt rimligare inställning till frågan om förhållandet mellan typologisk och historisk realism intar Peter Demetz. I uppsatsen "Zur Definition des Realismus" (1967) skiljer han mellan två innebörder hos termen "realism", nämligen den litteraturhistoriska och den ontologiska innebörden. Den ontologiska realismen är enligt Demetz "eine ungeschichtliche Norm" (Demetz 1967:333), som han tar avstånd ifrån: "Ich kann die Entwicklungen der Literatur nicht von geschichtlichen Prozessen trennen und glaube weder an ein zeitloses Überall des Realismus noch an sein permanentes Nirgendwo" (Demetz 1967:333). Realismen är för Demetz ett historiskt fenomen som han beskriver som ett syndrom, en "Vereinigung von verschiedenen Problemen, welche die Erzähler mehr oder minder vor Augen haben" (Demetz 1967:336). Enstaka element i detta syndrom förekommer under alla epoker i litteraturhistorien, men aldrig tillsammans utom i viss 1800-tals litteratur: "Nicht der Realismus lebt fort, sondern einzelne seiner Elemente, die einst gemeinsam kristallisierten, um später, im Zerfall des Kristalls, wieder frei zu werden" lyder en av hans slutsatser (Demetz 1967:345). Av detta framgår att 1800-tals realismen eller det man kunde kalla "klassisk realism", är realism i paradigmatisk mening för Demetz.

Mot detta synsätt finns inte mycket att invända. Den klassiska realismen är realism i paradigmatisk mening för Demetz och en realismteori som får som konsekvens att det t.ex. inte fanns någon realistisk litteratur eller konst under 1800-talet faller på sin egen orimlighet. Däremot avvisar Demetz alltför kategoriskt idén om en tidlös realism. Om de element som en gång var samlade i en enhet kan förekomma i andra kombinationer under andra epoker, kan man väl tala om realism som ett evigt eller tidlöst fenomen. Alternativet är inte att reservera termen "realism" för ett visst slags litteratur under 1800-talet eller att tala om en allestädes närvarande eller frånvarande realism, som Demetz tycks tro. Alternativet är att använda termen "realism" och "realistisk" med urskiljning.

2.4 Realism och verklighet

I det förra avsnittet diskuterades bl.a. kritiken av idén om den eviga eller tidlösa realismen. Som vi sett anser många litteraturforskare att det är berättigat att tala om realism endast när det rör sig om en viss typ av 1800-tals litteratur. Termen "realism" bör enligt detta synsätt inte användas om litteratur som inte vuxit upp ur den jordmån i vilken de första realismdiskussionerna

fördes och den realistiska litteraturen skapades.

Det är visserligen sant att termen "realism" började användas i litterära och estetiska sammanhang först efter mitten av 1800-talet och det är också sant att de första realismdebatterna fördes i Frankrike under denna tid. Men betyder detta också att det är första gången man överhuvudtaget börjar fundera över konstens förhållande till verkligheten, för det är väl detta realismen ytterst handlar om? Det viktiga är inte vad man kallar någonting utan vad någonting är och realistisk konst har det funnits i alla tider. Så kunde man kanske formulera det resonemang som ligger bakom den ständigt återkommande uppfattningen att realismen är evig. Resonemanget är inte orimligt, men inte heller acceptabelt utan vidare.

Tanken att realismen är evig har uttryckts av många konstnärer och författare i olika tider och i skilda sammanhang. Baudelaire skriver år 1855 att "tout bon poète fut toujours réaliste" (Baudelaire OC 2:58), Fontane år 1853 att "der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja noch mehr: er ist die Kunst" (Fontane, Literarische Essays, 1:9), kritikern och filosofen George Henry Lewes skriver i en recensionsartikel 1858 att "Realism is /.../ the basis of all Art" (Lewes (1858) 1979b:392).

Tanken att alla konstnärer och författare ansett sig vara realister utan att vara det har också uttryckts av många. Nietzsche, som ansåg att realism i konsten är en illusion, skrev i början av 1880-talet att "jede gute Kunst hat gewähnt, realistisch zu sein" (Nietzsche 1880/2:80) och Alain Robbe-Grillet säger i essän "Du réalisme à la réalite" (1963) att "tous les écrivains pensent être réalistes" (Robbe-Grillet 1963:135).

I essän "Om realismen i konsten" (1921) reagerar Roman Jakobson mot ett okritiskt bruk av termen "realism" och i synnerhet mot att man behandlat denna term som "om det var frågan om en i det oändliga uttänjbar säck där man kan stoppa allt man vill" (Jakobson (1921) 1974:64). Allting har dock sina gränser tror han och menar att "ingen skulle komma på idén att kalla E.T.A Hoffmanns fantasteri för realism" (Jakobson (1921) 1974:64). Jakobson kunde inte veta när han skrev dessa rader att Lukács tjugo år senare skulle kalla Hoffmann för "ein wirklich grosser Realist", tala om Hoffmanns "realistische Tiefe und Treffsicherheit" och betrakta hans fantastiska noveller som "Gipfelpunkte der realistischen Literatur" (Lukács (1953) 1964:87; W 7:240;10:222).²²

Påståendet att Hoffmanns fantastiska noveller är en höjdpunkt i den realistiska litteraturen förekommer i en passage i Lukács' "Ein-

führung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels" från 1945, där han förtydligar sin tankegång på följande sätt:

Die marxistische Ästhetik, die den realistischen Charakter einer mit naturalistischsten Details gezeichneten Welt leugnet, wenn in ihrer Darstellung die wesentlichen bewegendenden Kräfte nicht zum Ausdruck kommen, hält es für selbstverständlich /sic/, dass die phantastischen Novellen von Hoffmann und Balzac Gipfelpunkte der realistischen Literatur repräsentieren, weil in ihnen, gerade mit Hilfe der phantastischen Darstellung, diese wesentlichen Momente zur Geltung kommen. (Lukács W 10:222)

I Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus (1957) återkommer Lukács till Hoffmanns författarskap och understryker att han hör till de verkligt betydande realisterna (Lukács W 4:505) och gör en jämförelse mellan Hoffmann och Kafka med hänsyn till deras realism, dvs. med hänsyn till deras förmåga att framställa "die wesentlichen bewegendenden Kräfte", en jämförelse som utfaller till Hoffmanns fördel. Hos Hoffmann framträder "die wirklichen unmenschlichen Abgründe des kapitalistischen Lebens in phantastischer Form", menar han (Lukács W 7:240) och "die Totalität der Hoffmannschen Welt ist /.../ ein Abbild des Übergangs von Deutschland aus den Verzerrungen des Feudalabsolutismus in einen /.../ verzerzten Kapitalismus" hävdar han (Lukács W 4:506). Av detta skäl är Hoffmann realist enligt Lukács.

När Lukács kan läsa Hoffmann på detta sätt är det svårt att inse varför man inte hos Kafka skulle kunna finna en fantastisk skildring av "die wirklichen unmenschlichen Abgründe des kapitalistischen Lebens".²³ I indirekt polemik mot Lukács, hävdade den österrikiske marxisten Ernst Fischer på Kafka-konferensen 1963 utanför Prag, att "die Buddenbrooks /.../ nicht so tief in die Finsternis der spät-kapitalistischen Welt eingedrungen /sind/ wie der fragmentarische Roman *Der Prozess*" (Fischer 1966:160). Kafka har enligt Fischer med maximal intensitet uttryckt människans alienation, en alienation som "in der kapitalistischen Welt ein schauerliches Ausmass /erreicht hat/" (Fischer 1966:157).²⁴

Av detta skäl är Kafka en realistisk författare, tycks Fischer mena. Det finns också ett annat och mera allmängiltigt skäl att betrakta Kafka som realist:

Wenn wir als Realismus jede um Darstellung, um Bewältigung der Wirklichkeit bemühte Kunst und Literatur anerkennen, wenn also Homer und Aischylos, Shakespeare und Cervantes, Rabelais und Swift zu den grossen Realisten gezählt werden, ist es wider-

sinnig, Kafka aus dieser Gemeinschaft auszuschliessen. (Fischer 1966:158)

Det är ingen tillfällighet att de författare Fischer här räknar upp också av Lukács betraktas som stora namn i den realistiska traditionen. "Realist" och "realism" är honnörssord för Lukács och Fischer och realismkategorin en värdekategori, vilket medför konsekvensen att alla författare som har någonting väsentligt att säga om verkligheten är värda epitetet "realist". En sådan normativ ståndpunkt och ett sådant språkbruk förekommer inte bara bland marxistiska estetiker och litteraturforskare men det är den marxistiska utformningen av "den eviga realismen" och de marxistiska diskussionerna om realismen som en överhistorisk kategori som kanske uppmärksammas mest.²⁵

Lukács förklarar i en intervju att hans litteraturkritiska och litteraturteoretiska bemödanden gällt undersökningen av den "stora" realismen, realismen från Homeros till Gorkij (Pinkus 1967:28). Det som är gemensamt för denna stora realism, säger Lukács, är inte stilistiska eller tekniska element utan "eine Intention auf das wirkliche, wesentliche, sich im Prozess erhaltende Wesen der Menschheit" (Pinkus 1967:28). I den intervjubok ur vilken detta citat är hämtat, hävdar Lukács vidare att

die Kunst in jeder Zeit /.../ die unmittelbaren Zeitprobleme auf die allgemeine Menschheitsentwicklung bezieht und sie damit verbindet, wobei natürlich dem Schriftsteller selber dieser Zusammenhang ganz verborgen sein kann. (Pinkus 1967:28)

Att allt konstskapande är en mänsklig aktivitet som är förbunden med andra mänskliga verksamheter och inte försiggår i ett socialt vakuum är sant men trivialt. Att all konst har verklighetsanknytning i någon mening är ovedersägligt men av detta följer inte att all konst är realistisk. Lukács påstår inte heller uttryckligen att all konst är realistisk men hans tanke ligger snubblande nära en sådan identifikation. Denna identifikation görs däremot av Garaudy i *D'un réalisme sans rivages* (1963), som behandlar Picasso, Saint-John Perse och Kafka. Även hos Brecht finner man uttalanden som tyder på att också han, åtminstone ibland, sätter likhetstecken mellan konst och realism.²⁶

Garaudy hävdar uttryckligen att all konst är realistisk men motiveringen för denna tes är minst sagt bristfällig. Hans argumentation har följande struktur. Han utgår från premissen att "toute oeuvre d'art authentique exprime une forme de la présence de l'homme au monde" och menar sig kunna dra följande slutsats ur denna premiss:

"Il n'est point d'art qui ne soit réaliste, c'est-à-dire qui ne se réfère à une réalité extérieure à lui et indépendante de lui" (Garaudy 1963:243).

För det första talar Garaudy i premissen om autentiska konstverk medan slutsatsen handlar om konstverk rätt och slätt. För det andra är påståendet att alla konstverk är realistiska ingen konsekvens av Garaudys premiss. För det tredje har han uttryckligen fastslagit att realism betyder att ett konstverk refererar till en av konstverket oberoende verklighet. Att mena att påståendet att ett verk är realistiskt betyder detsamma som att verket refererar till "une réalité extérieure à lui et indépendante de lui", är inte att ge argument för tesen att alla konstverk är realistiska. Det är att fatta ett terminologiskt beslut som Garaudy felaktigt tror är en upptäckt att alla konstverk är realistiska.

Garaudys resonemang om "un grand réalisme" avslöjar en annan svaghet i hans teori om den gränslösa realismen. Stendhal, Balzac, Courbet, Répin, Tolstoj, Martin du Gard, Gorkij och Majakovskij hör enligt Garaudy till den stora realismen och han menar nu att kriterierna på stor realism kan utvinnas ur deras verk. Kafkas, Perses och Picassos verk uppfyller uppenbarligen enligt Garaudy inte kriterierna på stor realism och han ställer sig därför frågan: "Faut-il les exclure du réalisme, c'est-à-dire de l'art?" (Garaudy 1963:244). Det ursprungliga problemet var inte huruvida Kafka, Perse och Picasso är konstnärer, inte heller om de är realister utan huruvida de tillhör den stora realismen, medan Garaudy nu frågar sig om de är realister och därmed också konstnärer. Tydligare än så kan man knappast blanda ihop begreppen konst, realism och "stor" realism.

Uppfattningen att realismen är evig har motiverats på olika sätt och tendensen att betrakta all konst eller åtminstone all "stor" konst som realistisk bottnar i överväganden och intressen av olika art. I Garaudys fall är den politiska kontexten av avgörande betydelse och hans uppfattningar innebär ett klart avståndstagande från den traditionella kommunistiska kritiken av modernismen.²⁷

Förenklat uttryckt finns det två vägar att gå när man vill fastställa den realistiska konstens relation till verkligheten. Man kan utgå antingen från konsten eller från verkligheten. Om man utgår från konst- och litteraturhistorien betraktar man vissa bestämda författare som realister och vissa traditioner som realistiska och bedömer andra författares och andra litterära traditioners realismenspråk utifrån denna måttstock. Enligt det andra tillvägagångssättet bör en realismdefinition vara neutral i förhållande till Balzac, Flaubert,

Thomas Mann, James Joyce och alla andra författare som gjort anspråk på att vara realister eller som betecknats som realister. I stället bör man utgå från en "neutral" måttstock på realism mot vilken varje författares verk skall mätas. Denna tanke åtföljs ofta av åsikten att termen "realism" har en grundbetydelse eller en "egentlig" innebörd enligt vilken en skildring är realistisk bara om den överensstämmer med verkligheten och ger en sanningsenlig bild av verkligheten. Jag skall här diskutera några varianter av detta andra tillvägagångssätt.

I uppsatsen "Zur Realismus-Diskussion" (1966) uttrycker den tjeckiske marxisten Karel Kosik tanken att verkligheten är prövostenen för realism: "Was in der Kunst Realismus und Nichtrealismus ist, hängt immer /här framhåvt/ davon ab, was die Wirklichkeit ist und wie die Wirklichkeit begriffen wird" (Kosik 1966:57). En liknande tanke finner vi i Johannes Kleinstücks **Wirklichkeit und Realität** (1971) där realismens huvudproblem formuleras på följande sätt: "Um zu wissen was Realismus ist, muss ich vorher wissen, was die Wirklichkeit ist" (Kleinstück 1971:24). Tanken är att om vi vet hur verkligheten är beskaffad så kan vi avgöra om en litterär skildring är realistisk eller inte och om vi inte vet hur verkligheten är beskaffad kan vi inte veta om ett konstverk är realistiskt eller inte.

Om Kosiks och Kleinstücks uppfattning vore riktig borde litteratur- och konsthistorikern först undersöka verkligheten innan han vågar påstå att ett konstverk är realistiskt.

Den tyske litteraturforskaren Ulf Eisele intar en liknande ståndpunkt som de författare som citerats ovan. Han hävdar att ingen begreppsbestämning värd namnet kan undvika frågeställningen om litteraturens förhållande till den utomlitterära verkligheten (Eisele (1977) 1987:542). Varje begreppsbestämning värd namnet involverar m.a.o. alltid den konstfilosofiska frågan om förhållandet mellan litteratur och verklighet. Ungefär samma sak påstår den franske Balzacspecialisten Pierre Barbéris när han säger att diskussionerna om Balzacs realism lider av samma grundläggande brist som vidlåder all realismdiskussion: "Il lui manque ce qui manque, d'ailleurs, en général, à toute discussion /här framhåvt/ sur le réalisme: une définition du réel et de la réalité" (Barbéris 1973:13).

Den norske litteraturforskaren Asbjørn Aarseth uttrycker sig i samma anda men framför dessutom en tes om relationen mellan realism och en mimetisk litteraturuppfattning. I **Romantikken som konstruktion** (1985) hävdar han att

Begrepet realisme vil alltid /här framhåvt/ forutsette et eller annet begrep om virkeligheden, og synes både å springe ut av og trekke med seg en delvis naiv mimetisk litteraturteori som det i lys av nyere tekstvitenskaps bidrag på ulike områder som retorikk, semiotikk og hermeneutikk, er blitt mer og mer problematisk å holde fast ved. (Aarseth 1985:243)

Denna hopkoppling av realism och en mimetisk litteraturuppfattning är enligt min mening inte hållbar. Att användningen av begreppet realism alltid förutsätter en eller annan verklighetsuppfattning är, så vitt jag kan se, ett felaktigt påstående. Om man kallar den klassiska 1800-tals romanen, Balzacs, Flauberts, George Eliots, Dickens', Dostojevskijs och Tolstojs verk realistiska behöver detta inte betyda någonting mer än att dessa romaner uppfyller tematiska eller formella kriterier på realism.

Även Aarseths påstående att talet om realism i litteraturen framspringer ur och drar med sig "en delvis naiv mimetisk litteraturteori" är grundlöst. Också andra, som i motsats till Aarseth försvarar den realistiska romanen, gör ofta en koppling mellan realism och en mimetisk litteraturuppfattning men med den skillnaden att en mimetisk litteraturteori anses vara riktig.

David Goldknopf t.ex. hävdar i *The Life of the Novel* (1972) att "a safe beginning for a study of realism in the novel is the venerable concept of mimesis, or correspondence. A comparison is set up between an independent, existential x, and what is said about it" (Goldknopf 1972:180). Identifikation av något slag av inte närmare angiven korrespondens med en lika obestämd mimesis är ytlig; att tala om ett existerande x som ett realistiskt verk handlar om är också förhastat eftersom realistisk litteratur liksom all annan litteratur prima facie handlar om fiktiva personer och fiktiva händelser.

En litteraturhistoriker som kallar Balzac eller Thomas Mann för realister behöver inte alls omfatta någon mimetisk litteraturteori, det räcker med att tillämpa tematiska kriterier på realism för att de skall räknas till kategorin realistiska författare. Aarseths och Goldknopfs uttalanden om vad realismbegreppet förutsätter är ett exempel på en naiv absolutism som är alltför vanlig.

Gemensamt för de uttalanden och åsikter om realismen och realismbegreppet jag här anfört är uppfattningen att användningen av realismbegreppet involverar kunskapsteoretiska ställningstaganden och att den som hävdar att en skönlitterär skildring är realistisk därmed också alltid påstår att denna skildring är verklighetstrogen.

Mot dessa uppfattningar och den inställning de röjer skulle jag vilja anföra följande. Frågan om förhållandet mellan litteratur och verklighet är en grundläggande konstfilosofisk fråga som kan vara relevant i en analys av litterär realism, särskilt när man diskuterar 1800-tals realisternas uttalade målsättning att ge en trogen bild av verkligheten. Frågan hur ett konstverk förhåller sig till verkligheten och den generella ontologiska frågan om konstens förhållande till verkligheten är dock ingalunda de enda viktiga och relevanta frågorna när man diskuterar litterär realism. Man kan till och med påstå att även om anser att konstverk inte kan ge och följaktligen aldrig har gett en adekvat bild av verkligheten och att alla konstverk därför är "falska", så skulle man fortfarande obehindrat kunna kalla vissa konstverk realistiska och andra icke-realistiska. Konstverk kan vara realistiska oberoende av hur verkligheten är beskaffad.

För att illustrera och förtydliga min tankegång skall jag anknyta till det Barbara Tuchman berättar i boken *The Proud Tower* (1966) om målaren Philipp Ernsts "realism".²⁸ När Ernst målade sin trädgård utelämnade han av kompositionstekniska skäl ett av de träd som fanns där och "overcome with remorse at this offence against realism", som Tuchman uttrycker det, högg han ner trädet (Tuchman 1966:302). Ernsts målning blev genom detta ingrepp i själva motivet, så att säga, i en mening mera verklighetstroget, men inte nödvändigtvis mera realistiskt.

Att realismbegreppet i väsentliga avseenden skiljer sig från andra period- och stilbegrepp är en vanlig uppfattning. Det är dock inte bara den "epistemologiska" laddningen hos termen "realism", man betonat i dessa diskussioner om förhållandet mellan realism och verklighet. En annan vanlig åsikt, som möjligen är en följd av uppfattningen att realismbegreppet är epistemologiskt laddat på ett sätt som andra estetiska begrepp inte är det framförs av Klaus-Detlef Müller i uppsatsen "Wirklichkeitsverständnis und Kunst" (1982) där han påstår att realismbegreppet utmärker sig genom "seine aggressive und polemische Tendenz und durch seine polarisierende Wirkung" (K-D Müller 1982:269). Att "realism" som stilterm eller använt som epokterm skulle vara mera kontroversiell eller polariserande än andra stil- och epoktermer kan jag inte se.

Det kontroversiella med realismbegreppet beror enligt Müller på att realismbegreppet aktualiserar ett generellt estetiskt problem: "das Verhältnis von Kunst (speziell Literatur) und Wirklichkeit" (K-D Müller 1982:269). Många bland dem som diskuterat realism och rea-

lismbegreppet i litteraturen tror uppenbarligen att det faktum, att termen "realism" och "realitas" har samma etymologiska ursprung är av relevans för den generella konstfilosofiska frågan om konstens och litteraturens förhållande till verkligheten. "No matter how we come at it, the question of realism appears to involve the question of how the literary work is related to 'reality'", säger den amerikanske litteraturforskaren Morse Peckham i uppsatsen "Is The Problem of Literary Realism a Pseudoproblem" (Peckham (1969) 1976:179). Det märkliga är att så många omfattar denna föreställning med en så stark övertygelse och förefaller att betrakta den som självklar.

Trots den kritik man kan rikta mot denna uppfattning och övertygelsen om realismbegreppets kontroversiella karaktär är de dock inte helt ogrundade. Däremot är det svårt att med tillfredsställande precision säga varför realismbegreppet är mera kontroversiellt än t.ex. romantikbegreppet. Många nöjer sig med att konstatera att realismbegreppet är kontroversiellt, men ger ingen förklaring till varför det är så. Peter Demetz t.ex. uttrycker sig på följande sätt i uppsatsen "Über die Fiktionen des Realismus" (1977):

Aus historischen und politischen Gründen führt jedes Gespräch über den Realismus noch immer rascher zu gesellschaftlichen Fragen als eine Analyse der romantischen Imagination. Theoretiker und Praktiker des Realismus, vor allem in Frankreich, Deutschland und Russland, waren schon in den vierziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bemüht, enge Beziehungen zwischen bestimmten Gesellschaftsprozessen und besonderen Kunstwerken zu konstituieren. (Demetz 1977:554)

Han konstaterar att det förhåller sig på detta sätt, men ger ingen tillfredsställande förklaring till varför det är så.

Kurt Aspelin har i flera sammanhang yttrat sig om realismbegreppets kontroversiella karaktär. I en artikel om realismen säger han följande: "Realismbegreppet /.../ är /fortfarande/ laddat med ideologisk och politisk polemik, mer än någon annan term inom estetiken" (Aspelin 1971:210). Varför det är så säger han ingenting om. I andra delen av *Poesi och verklighet* (1977) diskuterar han utförligt denna fråga och framför denna gång en förklaring till varför realismbegreppet är mera kontroversiellt än andra estetiska begrepp:

Nu är naturligtvis termen "realism" ännu svårare att handskas med än till och med "romantik". Dess pretention är ju egentligen oerhörd: redan med sitt namn gör den anspråk på att nå fram till det undflyende, så oerhört mångtydiga begreppet "verklighet". I långt större utsträckning än termen romantik utmanar den till starkt laddade personligt-ideologiska ställningstaganden. (Aspe-

Han konstaterar i förbigående att "termen realism har /.../ varit kampsignal för de mest skilda litterära riktningar mot deras föregångare" (Aspelin 1977:196). I förlängningen av denna tanke ligger lösningen på problemet om realismens pretentioner och det Aspelin uppfattar som verklighetsbegreppets oerhörda mångtydighet utan att han själv tycks vara medveten därom.

Huruvida verklighetsbegreppet är mångtydigt eller inte, är enligt min mening ovidkommande i detta sammanhang. När olika riktningar har uppträtt med anspråk på att vara mera realistiska än sina föregångare eller menat sig representera den sanna realismen är det fråga om någonting annat än begreppet verklighet och dess eventuella mångtydighet. Konstens och litteraturens utveckling under de senaste tvåhundra åren kan man se som ett ständigt sökande efter nya motiv och nya tekniska grepp. Att kalla ett verk, en teknik eller ett motiv "realistiskt" behöver inte alls betyda att man förnekar att andra motiv och teman skulle vara mindre verkliga eller sakna verklighetsanknytning. Ett argument som konstetablissemangen använde mot realisterna under "la bataille réaliste" i Frankrike var att aristokratiska miljöer var lika verkliga som de borgerliga miljöer, realisterna ansåg borde vara konstens tema. Det var ytterst inte en fråga om vad som är verkligt och vad som inte är verkligt. Det var heller inte fråga om huruvida vissa företeelser är verkligare än andra. Saken gällde vilka motiv och teman konsten och litteraturen bör behandla. Frågan om realism i konsten är inte alltid en fråga om hur verkligheten är beskaffad utan vilken verklighet som skall vara konstens tema.

Realism kan uppfattas som en normativ kategori och termerna "realism" och "realistisk" som värdetermer. "Realism" och "realistisk" har som normativa termer en liknande funktion som termerna "relevans" och "relevant" och är t.o.m. ibland synonyma med dem.

Jag skall här anknyta till Göran Hermeréns analys av begreppet konstnärligt värde ("artistic value") i *Aspects of Aesthetics* (1983). Hermerén betraktar relevans som en komponent eller aspekt av konstnärligt värde, vilket innebär att egenskapen att vara relevant bidrar till ett konstverks totala konstnärliga värde. För att besvara frågan huruvida ett konstverk äger relevans i något avseende eller inte bör man ställa sig följande frågor:

To what extent does a work of art - or an artist through a work of art - say or express something significant? Something im-

portant about ourselves, our time and our present situation? /.../ Does the work reveal previously unnoticed aspects of reality? Has it any relevance for our attempts to understand the world in which we live? (Hermerén 1983:66-7)

Konstverk som säger någonting viktigt om verkligheten eller som uppenbarar nya aspekter av verkligheten kallas ibland "realistiska". Eftersom frågor angående ett konstverks relevans är kontroversiella och uppmanar till livsåskådningsmässiga, moraliska och politiska ställningstaganden, är realismbegreppet kontroversiellt när det identifieras med begreppet relevans eller om relevans i den här angivna meningen betraktas som ett kriterium på realism. Många påståenden och teorier om realism i konst och litteratur bli begripliga och poängfulla om vi beaktar att relevans ibland ses som ett kriterium på realism.

För att illustrera detta bruk av termerna "realism" och "realistisk" väljer jag ett berömt yttrande av Dostojevskij och en passage ur en essä av Adorno samt ett fragment av samme författare. När Dostojevskij talar om en ytlig realism och en realism i djupare mening menar han att de ytliga realisterna, i motsats till realisten i djupare mening som han själv, sysslar med oväsentligheter. I ett brev 1869 skriver han följande

Jag har min egen uppfattning om verkligheten och det som de flesta uppfattar som näst intill fantastiskt och exceptionellt framstår för mig ibland som verklighetens själva kärna. Det vardagliga och en banal uppfattning av det vardagliga är för mig inte realism, utan t.o.m. dess motsats. (Dostojevskij, *Pisma* 2, nr. 323, 169)²⁹

I uppsatsen "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" (1954) uttrycker Adorno tanken att man tjänar realismens sak genom att skriva icke-realistiskt:

Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muss er auf einem Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäft hilft. (Adorno (1954) 1974:43)

"Beckett ist realistischer als die sozialistischen Realisten", säger Adorno i ett fragment i *Ästhetische Theorie* (1970) där han uppmanar tanken att realistisk konst idag är en omöjlighet om man tillämpar en realistisk måttstock. (Adorno 1970:477).³⁰

Om relevans uppfattas som ett kriterium på realism eller rentav som liktydigt med realism är det möjligt att i realismen namn fö-

rorda nya och äktare realismer. Påståendet att icke-realistisk litteratur kan vara mera realistisk än den realistiska litteraturen är därför en skenbar själv motsägelse om man beaktar att relevans är ett realismkriterium för många.³¹

2.5 Realism, konvention och referens

I detta avsnitt skall jag diskutera några strukturalistiska och post-strukturalistiska teoretikers syn på realism i konsten och på förhållandet mellan konst och verklighet. En god utgångspunkt är Roman Jakobsons uppsats "Om realismen i konsten" (1921). Jakobson skiljer mellan ett flertal betydelser hos termen "realism" och varnar för ett okritiskt bruk av denna term. Eftersom konstatteoretiker och konsthistoriker, litteraturteoretiker och litteraturhistoriker enligt Jakobson

inte skiljer på de olikartade begrepp som döljer sig bakom termen "realism", så behandlar de termen som om det vore fråga om en i det oändliga uttänjbar säck där man kan stoppa ner allt man vill. (Jakobson (1921) 1974:64)

Jakobson menar att vi är benägna att kalla de konstverk "realistiska" som följer de estetiska konventioner vi vant oss att betrakta som normala och naturliga, en ståndpunkt som påminner om Nelson Goodmans konventionalistiska realismteori.³² Jakobson utvecklar sin tankegång på följande sätt:

Eftersom det nu förhåller sig så att det mest realistiska, från min ståndpunkt sett, är vad jag själv vant mig vid (nämligen den tradition jag tillhör) och eftersom detta inte till fullo förverkligats inom ramen för andra traditioner (även om dessa traditioner inte motsäger min egen), så uppfattar jag i dem blott en partiell, rudimentär, inte fullt utvecklad eller dekadent realism, medan den realism i vars anda jag själv uppfostrats förklaras vara den enda äkta realismen. (Jakobson (1921) 1974:58-9)

Ett konstverk är alltså realistiskt eller uppfattas som realistiskt när verket ifråga följer vissa kända och utbredda konventioner. Jakobson skiljer som vi nämnt mellan några betydelser hos termen "realism" och han säger bl.a. att "vi kallar verk som tycks oss sannolika, verklighetstroga" för "realistiska" (Jakobson (1921) 1974:54-5). Hans analys av det han kallar "begreppet konstnärlig sannolikhet" är dock inte övertygande. Jakobson menar att eftersom

språket är ett konventionellt teckensystem "så är det /.../ alldeles uppenbart att frågan om en (i Platons mening) 'naturlig' sannolikhet saknar all innebörd när det gäller ett verbalt uttryck, en litterär beskrivning" (Jakobson (1921) 1974:56).

Realismproblemet och frågan om sannolikhet i litteraturen reduceras till att gälla frågan huruvida "den ena eller den andra typen av poetiska troper" och huruvida "en viss metafor eller metonymi är objektivt reellare än andra" (Jakobson (1921) 1974:56), en frågeställning som Jakobson med rätta avvisar som meningslös.

Jakobsons uppsats om realismen i konsten har av många av hans nutida läsare uppfattats som en radikal kritik av realistiska anspråk och av realism i konst och litteratur överhuvud och som ett stöd för strukturalistiska och poststrukturalistiska teorier om förhållandet mellan språk och verklighet i allmänhet och relationen mellan konsten och den utomkonstnärliga verkligheten i synnerhet.

I uppsatsen "Litterær Realisme" (1977) hävdar Atle Kittang att Jakobsons uppsats "markerer ei viktig forskyvning av realisme-problemet" (Kittang 1977:23), vilket innebär att Jakobson inte delar de förutsättningar som enligt Kittang är karakteristiska för det han kallar traditionell realismteori: "Tradisjonell realismeteorier /.../ innskriven i det feltet som begrepsparet mimesis/creatio avgrenser i den litterære estetikken" (Kittang 1977:23). Vidare menar Kittang att Jakobson uppsats, förutom att argumentera för "realismbegrepets relative status" innehåller "ansatsar til ein formalistisk teori om den realistiske prosaen eller diskursen" (Kittang 1977:23). Sålunda går det enligt Kittang en "direkte linje /.../ frå Jakobson og formalistane til nyare strukturalistisk eller semiologisk litteraturteori" (Kittang 1977:23).

I boken *From Prague to Paris* (1986), en kritisk studie av strukturalistiskt och poststrukturalistiskt tänkande, finner J. G. Merquior att "Barthes's utterly conventionalist view of realism as a style /is/ close to erstwhile relativist views such as Jakobson's" (Merquior 1986:133). Den engelske sociologen John Orr hävdar i arbetet *Tragic Realism and Modern Society* (1977) att Jakobson i likhet med andra formalister ville komma till rätta med "the realist illusion" (Orr 1977a:25). Detta påstående är felaktigt liksom hans bedömning att "the most analytical repudiation of realism is by Jacobson /sic/" (Orr 1977a:25).³³

Jakobsons syfte med realismessän var att särskilja och analysera olika realismbegrepp. Terminologin på litteraturforskningens område är enligt Jakobson mycket oklar och han menar att forskare ofta

sammanblandar olika betydelser hos mångtydiga termer. "Det kritiklösa bruket av detta ord /"realism"/ med dess utomordentligt vaga betydelseinnehåll har medfört ödesdigra konsekvenser", framhåller han, och i slutet av denna essä poängterar han att "de olika betydelserna av ordet 'realism' låter sig inte ostraffat identifieras" (Jakobson (1921) 1974:54;64).

Ett missförstånd med strukturalistiska förtecken finner man i Tony Bennetts **Formalism and Marxism** (1979) där man kan läsa följande:

as Jakobson brilliantly maintained in his essay /.../ all literary forms are equally conventional modes of signifying reality no matter what ideological claims they might lodge with respect to their "realism". (Bennett 1979:53)

Något sådant hävdar Jakobson inte och den slutsats Bennett tillskriver Jakobson, nämligen att alla anspråk på realism är ideologiska, följer inte av påståendet att alla litterära former, vilka de nu än är, är konventionella. Som den engelske litteraturforskaren A.D. Nuttall framhåller bör man ställa sig frågan: "Why should the presence of convention preclude reference to reality?" (Nuttall 1983:53). Svaret på denna fråga är enkelt:

All reference to reality (including pointing with the finger) is conventionally ordered. Language is an immensely rich system of conventions and is the best means we have of referring to the real. (Nuttall 1983:53)

Nuttall är kritisk mot det man kan kalla en strukturalistisk och poststrukturalistisk "litterär idealism", som utgår från antagandet att "modern literary theory has exploded the idea that literature is in any way authentically true to life" (Nuttall 1983:54). Nuttall uppfattar "Jakobson as one important source of the trend", trots att han medger att Jakobson "did not clearly rule out a running reference to objective reality" (Nuttall 1983:54). Jakobson betonar i andra sammanhang och långt senare - i motsats till de flesta strukturalistiska och poststrukturalistiska litteraturteoretiker - vår förmåga att med språkets hjälp referera till en utomspråklig verklighet. Språkets referentiella funktion är en av språkets sex grundfunktioner i Jakobsons språkmodell.³⁴ Jakobson accepterar varken Saussures teckenbegrepp eller den lingvistiska idealism som de flesta strukturalister, poststrukturalister och dekonstruktivister omfattar i mer eller mindre artikulerade former.

Jakobsons analys av de olika betydelserna hos termen "realism" är däremot långt ifrån tillfredsställande. Realismen som epokbegrepp innebär enligt Jakobson

summan av de kännetecken som utmärker en viss konstriktning under 1800-talet. För litteraturhistorikerna framstår med andra ord de realistiska verken från förra århundradet som de mest sannolika. (Jakobson (1921) 1974:55)

Det är möjligt att en del litteraturhistoriker sammanblandat olika realismbegrepp på det sätt som Jakobson påstår att de gör, men som vår diskussion av fransk, engelsk och tysk realism visat, har många författare, kritiker och litteraturhistoriker verksamma under "realismens epok" och åren kring sekelskiftet gjort en klar åtskillnad mellan de egenskaper de anser vara utmärkande för 1800-tals realismen och de egenskaper de tillskriver andra former av realism. Det intressantaste med Jakobson uppsats är, enligt min mening, påpekandet att de flesta eller kanske t.o.m. alla moderna konstrevolutioner skett i realismens namn, eller rättare, i namnet av en ny realism.

Jag skall nu diskutera några strukturalistiska och poststrukturalistiska litteraturteoretikers syn på litteraturens förhållande till verkligheten, eller snarare brist på relation till verkligheten och vad de har att säga om realism i litteraturen. Det är givet att det inom ramen för detta avsnitt inte kan bli tal om någon uttömmande diskussion av dessa teman, ej heller om en tillnärmelsevis fullständig redogörelse av variationerna i åsikter hos dem som betraktar sig som poststrukturalister och dekonstruktivister.

Den uppfattning om det språkliga tecknets natur, som Ferdinand de Saussures framför i *Cours de linguistique générale* (1916)³⁵, spelar en stor roll i semiotiska, strukturalistiska och poststrukturalistiska språkteorier och eftersom det litterära konstverket uppfattas primärt som ett semiotiskt objekt och dess teckenkaraktär tillmäts en allt överskuggande betydelse är det nödvändigt att kasta en blick på det saussureska teckenbegreppet.

Det språkliga tecknet förenar enligt Saussure, "non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique" (*Cours*, 1095,s.149). Det språkliga tecknet är en enhet som enligt Saussure består av två delar, den akustiska bilden le signifiant och det begreppsliga innehållet le signifié (*Cours*, 1109,s.150;1115,s.151). Tecknet, som alltså består av två av varandra beroende teckenhalvor, har som Saussure uttrycker det, "deux caractères primordiaux", arbitraritet och linearitet (*Cours*, 1122,s.152;1165,s.157).

Saussure framhåller att tesen om det språkliga tecknets arbitraritet erkänns av alla; det är dock lättare att upptäcka en sanning än att förstå dess betydelse (Cours, 1125,s.153). Länken mellan den akustiska bilden och det begrepp den uttrycker är arbiträr: "puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement: **le signe linguistique est arbitraire**" (Cours, 1122-3,s.152).

Det finns inget inre samband mellan det begrepp ett språkljud uttrycker och språkljudet självt. Däremot är det språkliga tecknet inte godtyckligt i den meningen att språkanvändaren skulle kunna förbinda vilka betydelser som helst med ett givet språkljud: "Le signe n'est pas arbitraire au sens de dépendant **du libre choix** de l'individu" (Cours, 1140.s.155).

Tesen om det språkliga tecknets godtyckliga karaktär har blivit föremål för en rad olika tolkningar. Ett problem som diskuterats intensivt är följande. Vilken relation är godtycklig, den mellan det språkliga tecknets båda halvor, le signifiant och le signifié eller den mellan tecknet (le signe) som helhet och den utomspråkliga verkligheten eller är båda dessa relationer godtyckliga.³⁶ Bertil Malmberg hör till dem som menar att Saussures tes om det språkliga tecknets arbiträra karaktär innebär att både relationen mellan uttryck och innehåll (signifiant och signifié) och relationen mellan tecknet i sin helhet (signe) och den icke-språkliga verkligheten är arbiträr enligt Saussures teori. (Malmberg 1973:42).

Innan jag diskuterar hur Saussures teckenbegrepp och språkkupfattning inspirerat och påverkat några litteraturteoretikers syn på förhållandet mellan det skönlitterära verket och verkligheten, två påpekanden om det saussureska teckenbegreppet. Det första är att Saussure uttryckligen hävdar att det språkliga tecknet består av en begreppslik sida och en ljudmässig sida. Detta innebär en tydlig begränsning och ett utelämnande av flera klasser av språkliga uttryck. Prepositioner t.ex. kan väl knappast sägas uttrycka något begrepp och man kan väl inte förneka att de är språkliga tecken?

För det andra kan man konstatera att relationen mellan språk och verklighet är dunkel i den saussureska lingvistikens. Att språkliga uttryck kan referera till en utomspråklig verklighet är ett faktum som föga intresserar Saussure, de semantiska begreppen sanning och referens har ingen plats i hans språkanalys. Detta får konsekvenser för språk- och litteraturteorier som hämtar sin inspiration från Saussure och ger näring åt den "lingvistiska idealism" som är utmärkande för många strukturalistiska och poststrukturalistiska littera-

turteorier. Saussures utelämnanden har enligt Staffan Carlshamre haft "unfortunate effects on the structuralist tradition" (Carlshamre 1986:149).³⁷ En exponent för den strukturalistiska traditionen, John Sturrock, menar däremot att det saussureska teckenbegreppet utgör "an unrivalled tool in linguistic as well as literary and other kinds of textual analysis" (Sturrock 1986:14-5). Med tanke på den osäkerhet som råder om detta teckenbegrepps innebörd är en sådan optimism obefogad.

Jag skall nu undersöka hur några litteraturteoretiker tillämpat detta teckenbegrepp och en i grunden saussuresk språkuppfattning på litterära verk och vilka konsekvenser detta får för synen på förhållandet mellan litteratur och verklighet och väljer några resonemang i Catherine Belseys *Critical Practice* (1980) och i Terry Eagletons *Literary Theory* (1983) som utgångspunkt.

Varken Belsey eller Eagleton är några renodlade strukturalister eller poststrukturalister, båda kan emellertid med viss rätt beskrivas som "Marxist-structuralist critics" (Merquior 1986:176). Dessa teoretikers resonemang om litteratur och verklighet är emellertid representativa för mycken poststrukturalistisk litteraturteori. Belsey kritiserar det hon kallar en "common-sense" uppfattning av världen, en uppfattning som är humanistisk, vilket skall betyda att "'man' is the origin and source of meaning, of action, and of history" (Belsey 1980:7). Denna common-sense uppfattning är enligt hennes mening "empiricist-idealist" och ligger till grund för en litteraturuppfattning hon kallar "the theory of expressive realism" (Belsey 1980:7). Från ett postsaussureskt perspektiv är "the theory of literature as expressive realism /.../ no longer tenable", hävdar hon (Belsey 1980:46). Den klassiska realistiska texten är för Belsey en text som fönekar sin egen textualitet och gör anspråk på att ge en oförmedlad och transparent bild av världen. Litteraturteori och litteraturkritik som bygger på "expressive realism acts as the ally of classic realism in constructing the reader as consumer" (Belsey 1980:125). Denna traditionella teori och kritik förhåller sig passiv inför texten (Belsey 1980:127). Hon förespråkar en produktiv kritik, "no longer parasitic on an already given literary text, criticism constructs its object, produces the work" (Belsey 1980:138). Denna nya kritik som bygger på Lacans, Machereys, Althusser och Derridas teoretiska insikter har åstadkommit eller skall åstadkomma en kopernikansk revolution inom kritiken och ett radikalt brott med "expressive realism". Samtidigt innebär denna revolution att själva litteraturbegreppet problematiseras och ifrågasätts (Belsey 19-

Med liknande argument hävdar Eagleton att skillnaden mellan litteratur och andra språkliga diskurser är en ohållbar ideologisk konstruktion, "the structuralist method implicitly questioned literature's claim to be a unique form of discourse" (Eagleton 1983:107). Skälet till detta är enligt Eagleton att "deep structures could be dug out of Mickey Spillane as well as Sir Philip Sidney, and no doubt the same ones at that" (Eagleton 1983:107). Det blir därför svårt att tillskriva litteraturen "an ontologically privileged status" (Eagleton 1983:107). Ett av det strukturalistiska tänkandets förtjänster är enligt Eagleton att det resulterar i "a remorseless **demystification** of literature" (Eagleton 1983:106). Även han delar den post-strukturalistiska övertygelsen att det inte finns någon klar skiljelinje mellan "'criticism' and 'creation': both modes are subsumed into 'writing' as such" (Eagleton 1983:139). Eagleton anser vidare att tesen om författarens död är ett stort litteraturteoretiskt framsteg: "It is language which speaks in literature, in all its swarming 'polysemic' plurality, not the author himself" (Eagleton 1983:138).

Både Belsey och Eagleton anser att litteraturteorin inte har något stabilt objekt, skillnaden mellan litterära texter och andra texter är ideologisk, inte ontologisk. Vidare omfattar de åsikten att inga litterära verk refererar till verkligheten, eftersom verkligheten själv är en slags text.³⁹ "The structuralist emphasis on the 'constructedness' of human meaning represented a major advance", hävdar Eagleton (Eagleton 1983:107). En följd av detta är att det inte längre är möjligt "to see reality simply as something 'out there', a fixed order which language merely reflected" (Eagleton 1983:107-8). Denna insikt, menar Eagleton, "undermines the empiricism of the literary humanists - the belief that what is most 'real' is what is experienced" (Eagleton 1983:109). Eagletons beskrivning av empirismen lämnar, liksom Belseys uttalanden om empirismens innebörd, åtskilligt övrigt att önska.

Varken litteraturen eller litteraturteorin handlar om någon självständig och oberoende verklighet utan är ohjälpligt insnärjda i textuella kedjor i vilka de själva ingår som ett led. Realistisk litteratur är en omöjlighet eftersom den gör anspråk på att ge en korrekt bild av en från språket och subjektet oberoende verklighet. Sådana anspråk förutsätter en språkuppfattning som enligt Belsey och Eagleton är föråldrad.

Övertygelsen att konsten som ett konventionellt teckensystem är radikalt anti-mimetisk till sin natur och inte kan referera till en

av teckensystemet oberoende verklighet används inom denna tradition som stöd för tesen om realismens omöjlighet. Christopher Norris har tydligare än många andra uttryckt denna tanke:

If realism is merely a matter of dominant convention, with no more claims to truth than other, more self-conscious modes of writing, then the way is clearly open to a wholesale scepticism which acknowledges only the infinite play of textual inscription. (Norris 1982:131)

Det litterära konstverkets konventionella och intertextuella karaktär gör att konstverket inte kan "handla om" verkligheten. Denna tanke bygger på ett flertal förutsättningar som är både dunkla och problematiska.

Ett av Derridas oftast citerade yttrande, som återfinns i *De la grammatologie* (1967), lyder: "Il n'y a pas de hors-texte" (Derrida 1967:227). Detta påstående kan översättas antingen med "Det finns ingenting utanför texten" eller "Det finns ingen utanför-text".⁴⁰ Staffan Carlshamre hävdar i avhandlingen *Language and Time* (1986) att man kan se detta påstående som "the counterpart, in a linguistically based philosophy, of philosophical idealism" (Carlshamre 1986:41). Det ligger därför nära till hands att här tala om lingvistisk idealism.⁴¹

Denna idealism tillämpad på det estetiska området innebär att texter ytterst handlar om andra texter och att uppfattningen att litterära texter kan handla om och referera till den verklighet vi lever i är en illusion. Roland Barthes talar om "l'illusion référentielle" i detta sammanhang.⁴²

I *Essais Critiques* (1964) utvecklar Barthes tanken att ingen litteratur är realistisk, litteraturen är till sitt väsen orealistisk, "constitutivement irréaliste" (Barthes 1964:164). Att det inte kan finnas någon realistisk litteratur beror enligt Barthes på att litteraturen inte är "une copie analogique du réel". Av detta framgår att "realism" för Barthes innebär ett passivt kopierande och eftersom någonting sådant inte är möjligt på grund av språkets skapande och aktiva karaktär är realism i konst och litteratur en illusion. Barthes vill dock inte undvara termen "realism" och därför hävdar han att det trots allt finns något som kan kallas "realism" i litteraturen:

Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage; l'oeuvre la plus "réaliste" ne sera pas celle qui "peint" la réalité, mais qui, se servant du monde

comme contenu /.../, explorera le plus profondément possible la **réalité irréelle** du language. (Barthes 1964:164)

Det finns således en realistisk litteratur men det är en litteratur som på ett eller annat sätt uppvisar språkets "irreella" verklighet.⁴³ Att litteratur lika lite som språkliga uttryck i allmänhet refererar till en utomspråklig verklighet är Barthes övertygad om. Han förutsätter i likhet med många strukturalistiska och post-strukturalistiska tänkare att när man kallar ett litterärt verk "realistiskt" så menar man att verket ifråga ger en trogen bild av verkligheten eller att det rentav är en kopia av verkligheten. När Barthes trots detta hävdar att det finns realistisk litteratur talar han om realism inom citationstecken för att markera att han använder detta uttryck i en betydelse som avviker från den han menar är den gängse. Med en egendomlig uppfattning om vad som menas med realism blir också analyserna egendomliga.⁴⁴

Realistisk litteratur är en omöjlighet enligt Barthes eftersom ett litterärt verk aldrig är en kopia av verkligheten. Det är med ett liknande resonemang Barthes och många med honom inom den strukturalistiska och poststrukturalistiska traditionen försöker visa att språket konstituerar vår verklighet och att det är omöjligt att med språkets hjälp nå bortom språket.⁴⁵ Språkliga uttryck kan inte referera till en utomspråklig verklighet eftersom talet om referens enligt detta synsätt förutsätter att man med referens förbinder en teori om referens som innebär att referentiella uttryck måste vara ett slags bilder av det de refererar till. Eftersom språkliga uttryck inte är några bilder av verkligheten utan består av konventionella och arbiträra tecken kan de inte referera till verkligheten.⁴⁶

Den enda verklighet litteraturen kan referera till enligt detta synsätt är det litterära verkets egna språkliga konventioner. Denna tanke uttrycker Stephen Heath på följande sätt:

What is /.../ at issue is not a loss of realism but a contemporary redefinition of it to include the awareness - the 'language-consciousness' - of the terms of its production. Realism becomes a question of forms rather than simply of its production. (Heath 1986:118)

Det är uppenbart att Heath, i likhet med andra kritiker och teoretiker influerade av strukturalistisk och poststrukturalistisk teori, anser att språkets verklighet är det enda tema som är värdigt en modern och självmedveten litteratur. Att kalla detta slags litteratur "realistisk" markerar att man anser den vara relevant och värdefull.

Om litterära verk bara kunde handla om sig själva och inte för-
måde bryta sig ut ur språkets teckenspiel vore litteraturen ett
glasparlespel utan betydelse.⁴⁷

2.6 Sammanfattning

I detta kapitel har jag diskuterat och illustrerat olika attityder
till realismproblemet och realismbegreppet. Av kapitlets första av-
snitt framgår att de som infört nya "realismer", dvs. nya sammansätt-
ningar med termen "realism", gjort detta i tron att den litterära
mångfalden kräver en varierad och nyanserad användning av termen.
Varken realismerna under 1800-talet eller senare realismer är enhet-
liga, det öppna bruket av termerna "realism" och "realistisk" är
nödvändigt för att skilja mellan olika former av realistisk litte-
ratur och olika dimensioner av realism.⁴⁸

Andra forskare, framför allt historiker, har sett en fara i att an-
vända "realism" om litterära företeelser som inte på ett påtagligt
sätt tillhör någon av de 1800-tals skolor som i litteraturhistorien
betecknats som "realistiska". De använder m.a.o. termen restriktivt.
För dem som har denna inställning finns det inga realismer i egentlig
mening före 1800-talet och inte heller senare. Kriterierna på realism
är för denna grupp primärt stilistiska, berättartekniska och moti-
viska.

Som vi sett i det tredje avsnittet är föreställningen, att det är
befogat att kalla ett litterärt verk "realistiskt" endast när verket
ifråga ger en sann eller adekvat bild av verkligheten, utbredd. En-
ligt detta synsätt är kriterierna på realism inte stilistiska utan
framför allt kognitiva och ontologiska. Anhängarna av en sådan upp-
fattning anser att endast sådana litterära verk som ger en riktig
bild av verkligheten eller bedöms överensstämma med vår världsbild
och verklighetsuppfattning är realistiska i egentlig mening. En
konsekvens av detta synsätt är att realism i litteraturen är någon-
ting relativt eftersom uppfattningarna om verklighetens natur skiftar
från tid till tid. Flauberts romaner är enligt denna ståndpunkt
mindre realistiska än Dostojevskijs eftersom Dostojevskijs människo-
uppfattning är "modernare". En annan konsekvens är att ett verk kan
förlora sin "realistiska" status. Det avgörande kriteriet på realism
är överensstämmelse med verkligheten eller med vår verklighetsupp-
fattning (Jfr. Brinker 1982).

Åsikten att överensstämmelse med verkligheten är det avgörande
realismkriteriet omfattas av både Lukács och Barthes. Medan Lukács

anser att många litterära verk från olika epoker uppfyller detta kriterium, kan enligt Barthes inga litterära verk uppfylla det. Sådana ståndpunkter är i en viss mening absolutistiska och leder enligt min mening till oacceptabla konsekvenser.

De realismteorier och realismuppfattningar som diskuterats i avsnitt 2.2 och 2.3 anger olika uppsättningar av realismkriterier. Enligt några realismteorier är kriterierna primärt stilistiska och tematiska. Enligt andra hänför sig kriterierna till författarens avsikter, attityd och livsåskådning. Kriteriet att vara relevant i ett eller annat avseende är för andra ett avgörande realismkriterium. De nämnda kriterierna kan kombineras på olika sätt och ge upphov till en mängd olika mer eller mindre tydliga realismbegrepp.

Att säga att det finns ett otal realismbegrepp eller att realismbegreppet är mångtydigt kan förefalla självklart om man beaktar den faktiska mångfalden och variationen i användningen av termen "realism" både i teori och kritik.

Om man uppfattar realismbegreppet som ett familjebegrepp är det dock oegentligt att tala om mångtydighet i sträng mening.⁴⁹ De olika betydelserna och användningarna av "realism" är ju besläktade med varandra och därför är det fråga om ett begrepp med ett flertal applikationer. De grupper av litterära verk som betecknas som "realistiska" uppvisar likheter och analogier med andra typer av verk och det är i kraft av dessa likheter de kallas "realistiska". Realismteorier av olika slag renodlar vissa likheter och analogier och upphöjer dem till definitionsegenskaper. För vissa syften är det nödvändigt att förfara på detta sätt och skapa ett välavgränsat realismbegrepp, men de flesta realismteoretiker tror att de genom att formulera realismdefinitioner och realismkriterier har definierat realismbegreppet som sådant.⁵⁰

Om realismbegreppet är ett familjebegrepp kan det inte definieras i termer av nödvändiga och tillräckliga egenskaper och en följd av detta är att det inte finns några väsentliga egenskaper gemensamma för all den litteratur som kallas realistisk och är realistisk.

Ingen av de realismteorier som diskuterats i detta kapitel har, enligt min mening, på ett övertygande sätt visat att det finns några egenskaper som är gemensamma för all realistisk litteratur.

Jag avslutar denna sammanfattning med att hänvisa till några intressanta reflexioner kring romanens natur och definitionen av romanen som genre som Guy de Maupassant gör i essän "Le Roman" (1887). Hans reflexioner kring detta tema är enligt min åsikt av relevans för vår diskussion av realismbegreppet.

Om kritiker som avfärdar nya romaner som misshagar dem med motiveringen att det inte är fråga om äkta eller riktiga romaner säger Maupassant följande:

Le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *Les Liasons dangereuses*, *Werther*, *Les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Émile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Les Trois Mousquetaires*, *Mauprat*, *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Colomba*, *Le Rouge et le Noir*, *Mademoiselle de Maupin*, *Notre-Dame de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *M. de Camors*, *L'Assommoir*, *Sapho*, etc., ose encore écrire: "Ceci est un roman et cela n'en est pas un", me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence. (Maupassant (1887) 1959:830)

Maupassant ställer sedan frågan huruvida det finns "des règles pour faire un roman, en dehors desquelles une histoire écrite devrait porter un autre nom?" (Maupassant (1887) 1959:830). Denna fråga kan kanske omformuleras på följande sätt: "Finns det några nödvändiga och tillräckliga kriterier på en roman och måste ett litterärt verk som inte uppfyller dessa kriterier betecknas med en annan term"? Maupassants svar består av ett antal retoriska frågor som tyder på, att han förnekar att det finns några absoluta regler enligt vilka ett verk måste vara komponerat för att förtjäna beteckningen "roman":

Si *Don Quichotte* est un roman, *Le Rouge et le Noir* en est-il un autre? Si *Monte-Christo* est un roman, *L'Assommoir* en est-il un? Peut-on établir une comparaison entre *Les Affinités électives* de Goethe, *Les Trois Mousquetaires* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *M. de Camors* de M. O. Feuillet et *Germinal* de M. Zola? Laquelle de ces oeuvres est un roman? Quelles sont ces fameuses règles? D'où viennent-elles? Qui les a établies? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements? (Maupassant (1887) 1959:830)

Maupassants diskussion av romanen och dess eventuella definitoriska egenskaper är ett inlägg i en debatt om romanens natur; hans motivation är praktisk och syftet är att avvärja den kritik, som avvisar nya romaner därför att de inte tillräckligt mycket liknar redan kända och erkända romaner. Maupassant pläderar m.a.o. för en pluralistisk kritik och en öppenhet inför nya romaner som skiljer sig från de etablerade mönstren, kritiken alltför gärna och alltför ofta utgår ifrån.

I denna kritik av kritiken framför Maupassant två synpunkter som enligt min mening är av teoretisk betydelse. I stället för att undersöka om ett nytt verk uppfyller några absoluta kriterier bör "un critique intelligent /.../ rechercher tout ce qui ressemble le moins

aux romans déjà faits" (Maupassant (1887) 1959:830). För det andra understryker han att en kritiker som ger en definition av romanen som sådan och därvid utgår från romaner han sätter högt, nödvändigtvis kommer i konflikt med nya litterära strömningar och estetiska ideal (Maupassant (1887) 1959:830-1).

Det Maupassant säger om romanen gäller enligt min mening mutatis mutandis om den realistiska romanen.⁵¹

3. REALISM I BILDKONSTEN

I detta kapitel skall jag diskutera några användningar av termerna "realism" och "realistisk" på bildkonstens område och några aspekter av det konstvetenskapliga realismbegreppet. Begreppsbildningen på bildkonstens område och teoridiskussionen om realismen i bildkonsten aktualiserar likartade problem som begrepps- och teoribildningen på det litterära området. I det första avsnittet skall jag diskutera några konsthistorikers syn på realismen och deras karakteristik av realismen på bildkonstens område. I det andra och tredje avsnittet diskuteras några konstfilosofiska analyser av begreppet realism och därmed besläktade begrepp.

3.1 Realism som konsthistorisk term

Liksom på litteraturens område används termen "realism" och "realistisk" på bildkonstens område både som en periodterm och som en stilterm. Dessutom är användningen av termen "realism" och "realistisk" om bildkonst lika varierande och vag som på litteraturens område. Termen har använts om sinsemellan så olika företeelser som den sen-republikanska romerska porträttkonsten, nederländskt 1600-tals måleri, om impressionisterna och många andra. Målare som t.ex. Courbet, Cézanne och Picasso har kallat sig själva realister.

Kretsen kring Champfleury och Duranty förespråkade inte bara realism inom litteraturen utan även inom måleriet. Som Weinberg framhåller skrev många av de kritiker och författare som blivit kända som förespråkare för realismen på litteraturens område också konstkritik och han nämner förutom Champfleury och Duranty bl.a. Zola och bröderna Goncourt (Weinberg 1937:97). "The doctrine of the realists is essentially the same in both arts" säger han i sin sammanfattning av den franska realismdiskussionen om måleriet. (Weinberg 1937:127). I den franska kritiken kring 1850 uppfattades realismen som en skola eller riktning först inom måleriet och senare inom litteraturen. Som Weinbergs undersökning visar framförde realismens kritiker likartade invändningar mot realismen i bildkonsten som mot realismen i litteraturen. En av huvudinvändningarna var att realistisk litteratur och realistiskt måleri är okonstnärligt och oestetiskt.

En annan kritik var att konstnären medvetet framställde verkligheten fulare än den är. I sitt försvar av Courbet och hans konst, skriver Champfleury att man riktade samma förebråelser mot Balzac som

mot Courbet, nämligen att de framställer människorna fulare och tarvligare än de är i verkligheten. Han tillägger att Balzac gav sina belackare samma svar som Courbet: "Les bourgeois sont ainsi" (Bouvier 1913:238). Det är inte konstnärens fel att materiella intressen och "/les/ égoïsmes sordides" förfular utseendet (Bouvier 1913:238).

Edmond Duranty ägnade sin första artikel i det första numret av tidskriften **Réalisme** åt måleriet och i andra numret förtydligar han sin estetiska grundåskådning:

Que le Réalisme proscrivait l'historique dans la peinture, dans le roman et dans le théâtre, afin qu'il ne s'y trouvât aucun mensonge, et que l'artiste ne pût pas emprunter son intelligence aux autres;

Que le Réalisme ne voulait, des artistes, que l'étude de leur époque;

Que dans cette étude de leur époque, il leur demandait de ne rien déformer, mais bien de conserver à chaque chose son exacte proportion. (cit. eft. Weinberg 1937:123)

Av detta framgår att Duranty menade att konstnären skall undvika historiska motiv och i stället avbilda samtida händelser och företeelser på ett sanningsenligt sätt, en uppfattning som överensstämmer med Courbets.¹ Courbets realistiska programförklaring år 1855 sammanfattas av Martino i följande punkter:

1. le droit pour l'artiste de faire ce qu'il veut; 2. le droit de choisir des sujets contemporains; 3. le droit de représenter avec vérité les mœurs actuelles, pour en laisser un document. (Martino 1913:77)

Den realistiska konstdoktrin som spreds omkring 1850 sammanfattar Weinberg i följande tre punkter: "(1) the desire for truth, (2) the desire for contemporaneity, (3) the contention /.../ that all subjects are proper for art" (Weinberg 1937:103). Dessa tre krav kombinerade med kravet att målaren liksom författaren inte skall förlita sig på inspiration och fantasi i sitt konstnärliga skapande utan på observation och att han skall iaktta en opersonlig och "objektiv" hållning till sitt motiv eller tema var riktade mot klassicismens och romantikens konstuppfattning.

För senare tidars betraktare framstår skiljelinjen mellan romantisk och realistisk konst inte som lika skarp som för realismens förkämpar och romantikens försvarare vid mitten av 1800-talet. I ett historiskt perspektiv förefaller kontinuiteten mellan romantisk och realistisk konst att vara lika tydlig som de ovedersägliga skillnaderna mellan dem. På ett mera allmänt estetiskt plan har ett roman-

tiskt idékomplex haft ett dominerande men svårutrett inflytande på den litterära, konstnärliga och musikaliska utvecklingen på 1800-talet och för övrigt också på många tongivande riktningar under 1900-talets första decennier. Romantikens eller snarare de romantiska idéernas genomslagskraft beskriver konsthistorikern Hugh Honour i sin bok om romantikens bildkonst **Romanticism** (1979) på följande sätt:

To some degree all subsequent Western art derives from it, just as all European history since 1789 has been to some extent a consequence of the French Revolution. Romantic ideas about artistic creativity, originality, individuality, authenticity and integrity, the Romantic conception of the meaning and purpose of works of art and the role of the artist continue to dominate aesthetic thought. (Honour 1979:319)

T.o.m. realisternas stridsrop "Il faut être de son temps" är av romantiskt ursprung.² Kravet att konstnären skall vara med sin tid och av sin tid anteciperas enligt Linda Nochlin i "la querelle des anciens et des modernes" mot slutet av 1600-talet. Romantikernas uppfattning om tidsenlighet beskriver hon på följande sätt:

In the words of the spokesman of the French Romantics, Emile Deschamps, it was the duty of writers to be of their own time *avant tout et en tout*. For Romantics, "being of one's time" implied a broad spectrum of far-from-consistent values - revolt against established rules, conscious departure from "correctness", a return to common speech and ordinary language, direct contact with nature /.../. (Nochlin 1971:104)

Enligt Honour introducerade Stendhal kravet att konsten skall vara tidsenlig och modern, ett krav som den romantiska konsten enligt hans mening uppfyllde (Honour 1979:364 n.1).

Kontinuiteten mellan romantiken och realismen på bildkonstens område betonas i ännu högre grad av Charles Rosen och Henri Zerner i studien **Romanticism and Realism** (1984), där författarna ger följande allmänna karakteristik av förhållandet mellan romantik och realism:

Realism is both a direct outgrowth of Romanticism and a reaction against it, a reaction that /.../ is predicted and accommodated by Romantic theory. If one wished (the question is academic), one could even consider Realism as simply a normal development of Romanticism, which had been constructed to absorb and appropriate just such extreme changes; besides /.../ many of the premises of mid-nineteenth-century Realism were already explicitly laid down early in the century. (Rosen & Zerner 1984:23)

Realismen innebar enligt Rosen och Zerner bland annat att bildkonstnären lika väl som författaren frigjorde sig från en retorisk tradition som via renässansen går tillbaka till antiken (Rosen & Zerner 1984:147). Som en följd av denna ändrade attityd till traditionen och till verkligheten skiljer sig den realistiske konstnären från den klassicistiske och romantiske både ifråga om motivval och stilmedel. Det realistiska måleriets landvinningar karakteriserar Rosen och Zerner på följande sätt:

The great achievement of the Realist school in painting /.../ was the acceptance of trivial, banal material and the refusal to ennoble it, idealize it, or even make it picturesque. (Rosen & Zerner 1984:147-8).

På ett annat ställe hävdar författarna att realismens målsättning - och detta är en viktig skillnad gentemot romantiken - var "an acceptance of life as it was: the goal was to transcribe reality without previous alteration" (Rosen & Zerner 1984:164). Den realistiske konstnärens målsättning att framställa³ eller som Rosen och Zerner säger "transkribera" verkligheten som den är, är emellertid enligt dessa författare något av en paradox:

If contemporary life was to be represented with its banality, ugliness, and mediocrity undistorted, unromanticized, then the aesthetic interest had to be shifted from the objects represented to the means of representation. This is the justification of the indissoluble tie of mid-nineteenth-century Realism to art for art's sake; and although it is sometimes seen as an odd contradiction in Realism, it is, in fact, the condition of its existence. (Rosen & Zerner 1984:149-150)

I detta resonemang utgår Rosen och Zerner från den diskutabla premisen att ifall motivet i en målning saknar estetiskt värde men konstverket ifråga har estetiskt värde, så måste detta estetiska värde ligga i det sätt på vilket motivet är framställt ("means of representation"). Dessutom förutsätter de att de banala och triviala händelser, företeelser och ting som realistiska målare framställer saknar estetiskt värde. Dessa förutsättningar är tvivelaktiga av flera skäl. Det är långt ifrån klart på vilket sätt vardagliga och banala händelser kan sakna eller besitta estetiskt värde. Om det realistiska måleriet kräver att man förlägger det estetiska värdet hos ett konstverk, inte till motivet utan till det sätt på vilket motivet är framställt ("means of representation"), är detta ingenting unikt för realismen. Samma svårighet, om det nu är en svårighet,

uppkommer ifråga om många andra typer av konstverk. Har t.ex. avrättningen av spanska motståndskämpar den 3 maj 1808 som en historisk händelse, i motsats till Goyas målning *Fusilamentos del 3 de Mayo de 1808* (1814), något estetiskt värde som gör det mindre angeläget att rikta intresset mot det sätt på vilket konstnären skildrar denna händelse?

De realistiska målarnas anspråk att opartiskt och utan försköning framställa och återge verkligheten som den är ger däremot upphov till problem och svårigheter, som är av betydligt större konstfilosofiskt intresse än den påstådda nödvändigheten att "bortse" från motivet och istället förlägga det estetiska värdet i en realistisk målning till framställningssättet.

Frågan huruvida det är möjligt att acceptera realisternas anspråk att återge verkligheten som den är diskuteras inte av Rosen och Zerner. På ett ställe i deras bok antyds emellertid problemet i en formulering som visar att de vill relativisera realisternas anspråk att avbilda verkligheten: "Realism - in spite of its pretensions to accept all of life - was as rigorous in its exclusions as academic Classicism" (Rosen & Zerner 1984:167).

Enligt Rosen och Zerner finns det ytterligare ett drag som är karakteristiskt för realisterna och som sammanhänger med deras anspråk att avbilda verkligheten som den är, nämligen anspråket att inta en opartisk attityd till verkligheten

In its pretense of objectivity, its apparent refusal to take a moral stand, avant-garde Realism often puzzled contemporary critics. (Rosen & Zerner 1984:169)

Författarnas tankegång är oklar på flera punkter. I analysen av Manets *Olympia* (1863), ett konstverk som väckte stor uppståndelse vid 1865 års salonger och som i Zola fann en av sina fåtaliga försvarare,⁴ talar Rosen och Zerner om "Manet's detached attitude to his Olympia" (Rosen & Zerner 1984:171). Oklarheten i Zerners och Rosens tankegång består i att de å ena sidan talar om realisternas "pretense of objectivity" i allmänhet och å andra sidan apropå Manet om hans "detached attitude" utan kvalifikationer. Det är rimligt att i detta sammanhang uppfatta en opartisk attityd antingen som en dimension eller aspekt av objektivitet eller som liktydigt med "objectivity". Uppenbarligen anser emellertid Rosen och Zerner att den objektivitet realisterna gjorde anspråk på att ha uppnått inte är möjlig. Annars vore det orimligt att tala om "pretense of objectivity".

Rosens och Zerners diskussion av realismens karakteristiska drag kan sammanfattas i följande punkter:

1. Realistisk bildkonst uppvisar många gemensamma drag med romantisk bildkonst och är både en utveckling av romantiken och samtidigt en reaktion mot den vilket framför allt yttrar sig i förkastandet av traditionella motiv och genrer som historiemåleri.
2. Realisternas målsättning är att skildra verkligheten som den är och med förkärlek väljer de att avbilda det triviala och banala.
3. I realistiskt måleri saknar motiven estetiskt värde; därför koncentreras intresset i stället på framställningssättet.
4. Realisternas attityd till motiven i verken är objektiv eller o-partisk.

I så gott som varje diskussion rörande realismens karakteristiska egenskaper och i varje definitionsförsök av realismen förekommer de i punkt 1, 2 och 4 nämnda egenskaperna.

Det är tydligt att Rosens och Zerners målsättning inte är att ge en uttömmande karakteristik av realismen, än mindre att definiera den. Det är enligt min mening en brist att Rosen och Zerner inte närmare diskuterar hur de fyra nämnda kriterierna är relaterade till varandra. Dessutom är kriterierna alltför vaga och mångtydiga för att kunna tjäna som utgångspunkt för en mera strikt bestämning av realismen inom måleriet.

Av de fyra karakteristika som enligt Rosen och Zerner är utmärkande för realismen är det realisternas anspråk att skildra verkligheten som den är som ur filosofisk synpunkt är den mest problematiska och kontroversiella. I sitt arbete *Realism* (1971) ägnar Linda Nochlin just denna fråga större uppmärksamhet än Rosen och Zerner och hennes diskussion av detta problem tyder också på en större problemmedvetenhet. Realisternas målsättning att återge verkligheten som den är och deras anspråk att ha lyckats i sitt uppsåt, kommenteras av Nochlin på följande sätt:

So far as Realism is concerned /.../ the issue is greatly confused by the assertions of both its supporters and opponents, that Realists were doing no more than mirroring everyday reality. These statements derived from the belief that perception could be 'pure' and unconditioned by time or place. But is pure perception - perception in a vacuum, as it were - ever possible? (Nochlin 1971:14)

Innan jag kommenterar Nochlins diskussion av realisternas anspråk och målsättning, vill jag här återropa distinktionen mellan ett påstående eller yttrande de re och ett påstående eller yttrande de

dicto, som introducerades i avhandlingens inledning. Nochlin använder sig inte uttryckligen av denna distinktion men den verkar ligga till grund för eller att åtminstone antydas av hennes påstående i den ovan citerade passagen nämligen att "the issue is greatly confused by the assertions of both its supporters and opponents, that Realists were doing no more than mirroring reality".

Nochlin vänder sig alltså mot uppfattningen att realisterna återgav verkligheten utan försköning eller förändring, en uppfattning realisterna själva gav spridning åt och som återkommer i många beskrivningar och analyser av realisternas konstskapande. Rosen och Zerner t.ex. talar om realisternas "acceptance of visual reality, of that which was given immediately to the eye" (Rosen & Zerner 1984:177) utan att diskutera huruvida något sådant överhuvudtaget är möjligt.

Nochlin framför sina kritiska synpunkter på realisternas målsättning och anspråk i följande passage:

The commonplace notion that Realism is a "styleless" or transparent style, a mere simulacrum or mirror image of visual reality, is another barrier to its understanding as an historical and stylistic phenomenon. This is a gross simplification, for Realism was no more a mere mirror of reality than any other style and its relation qua style to phenomenal data - the *donnée* - is as complex and difficult as that of Romanticism, the Baroque or Mannerism. (Nochlin 1971:14)

En liknande "konventionalistisk" uppfattning om den litterära realismen och dess förhållande till verkligheten möter vi i strukturalistisk och poststrukturalistisk litteraturteori och delvis hos litteraturforskare som René Wellek och Roman Jakobson, som vi diskuterade i det förra kapitlet. Realisternas anspråk att återge verkligheten utan bearbetning och att därför ha skapat en sannare konst än alla tidigare epoker och stilriktningar ser Nochlin som ett uttryck för deras demokratiska strävanden och deras vetenskapstro. Realisternas anti-metafysiska och scientistiska hållning beskriver hon i följande ordalag:

To Realist writers and artists, the natural sciences seemed to offer a precedent for that stripping away of the clothing of illusion from the base flesh of reality, that divesting of experience of the falsehood of spiritual or metaphysical accretions which was their goal. (Nochlin 1971:42)

För att uppnå sina mål försökte realistiska författare och konstnärer i sina verk imitera det de uppfattade som den vetenskapliga attityden. Deras verk utmärks enligt Nochlin av "impartiality, impassivity,

scrupulous objectivity, rejection of a priori metaphysical or epistemological prejudice" (Nochlin 1971:43). Medan Nochlin, som vi sett, med eftertryck hävdar att realisternas anspråk att avbilda verkligheten måste tillbakavisas som naiva illusioner eftersom varje konsttradition och varje stil utgör en samling konventioner och ingen konsttradition har ett privilegierat förhållande till verkligheten, tycks hon här utan förbehåll acceptera realisternas egna beskrivningar av sin konst i termer av opartiskhet, objektivitet osv. Nochlin förefaller mig vara inkonsekvent på denna punkt. Realisterna begränsade sig vidare liksom naturforskarna "to the accurate observation and notation of empirical phenomena, and the descriptions of how, and not why, things happen" (Nochlin 1971:43).

Vid sidan av den vetenskapliga eller kvasi-vetenskapliga attityden är en demokratisk hållning och hyllandet av en demokratisk radikalism enligt Nochlin utmärkande för de realistiska målarna. Den demokratiska hållningen manifesterar sig främst i motivvalet:

Ordinary people - merchants, workers and peasants - in their everyday functions, began to appear on a stage formerly reserved exclusively for kings, nobles, diplomats and heroes. (Nochlin 1971:23)

Courbets *L'Enterrement à Ornans* (1849) ser Nochlin som ett paradigmatiskt verk i detta hänseende. Hon ger följande beskrivning av Courbets målning:

A reflection of the social ideals of 1848 could be seen in the very pictorial structure of such a work as the *Burial at Ornans*. By its seemingly casual and fortuitous arrangement - without beginning, middle or end - by its lack of selectivity and hence its implied rejection of any accepted hierarchy of values, by its uniform richness of detail which tends to give an equal emphasis to every element and thus produces, as it were, a pictorial democracy, a compositional *égalité*, by its simplicity, awkwardness and lack of all Establishment rhetoric, it could be seen as a paradigm for the *quarante-huitard* ideal itself. (Nochlin 1971:48)

Nochlins diskussion av realismens utmärkande drag kan sammanfattas i följande punkter.

1. Realisterna ville i sin konst ge en sanningsenlig bild av verkligheten. I likhet med alla andra konsttraditioner och stilriktningar var realisterna emellertid beroende av konventioner.
2. Realisterna påverkades djupgående av sin tids naturvetenskap och en positivistisk verklighetsuppfattning, vilket bl.a. yttrade sig i

deras strävan att framställa motiven objektivt, opersonligt och opartiskt.

3. Realisterna influerades av sin tids demokratiska strömningar och ville skapa en demokratiskt konst, vilket framför allt manifesterade sig i motivvalet.

Honour och Rosen och Zerner betonar kontinuiteten mellan romantik och realism starkare än Nochlin. Eftersom både den romantiska och den realistiska konsten är ytterst mångfacetterad och begreppen "romantik" och "realism" är både mångtydiga och vaga i flera hänseenden är det möjligt att betona diskontinuiteten mellan den romantiska och realistiska konsten utan att för den skull motsäga Rosens och Zerners åsikter om förhållandet mellan romantik och realism. Man kan helt enkelt ha olika aspekter eller dimensioner av romantisk och realistisk konst i tankarna när man hävdar att det finns en klar skiljelinje mellan romantisk och realistisk konst. Detta tycks mig vara fallet med J.H. Rubins analys av förhållandet mellan romantisk och realistisk bildkonst i arbetet *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon* (1980), där han karakteriserar skiljelinjen mellan romantisk och realistisk bildkonst på följande sätt:

For the Realist, the sacred function of the artist was to reveal that the reality of nature resided in her surfaces and physical substances. Whereas in the romantic ideal, man dominated nature through creative reason, Courbet left his mark as a physical man on nature through the contact with her that was evidenced by the materiality of paint: the real in nature was concrete and physical, just as paint is real and physical in the work of art. (Rubin 1980:72)

För Rubin är skillnaden mellan romantisk och realistisk konst primärt av idémässig art. Denna idémässiga eller filosofiska skillnad manifesterar sig enligt Rubin konkret i konstnärens motivval, framställningssätt och syften. Det har ofta sagts att det realistiska måleriet inspirerades av ett demokratiskt patos. Denna tanke kan naturligtvis uppfattas och uttryckas på olika sätt. Det demokratiska i den realistiska konsten är t.ex. för Hans Ruin förknippat både med konstnärens motivval och med framställningssättet:

Men impressionismen, liksom realismen över huvud, återspeglade också ett demokratiskt tänkesätt. Inte bara genom att som motiv för framställningen göra alla människor likvärdiga, utan också genom att jämställa tingen inbördes och tingen med människan. Allt var i grunden lika värt att återges, ett kálhuvud eller en moder med barn. En sådan "demokratisk" inställning, låt vara till en del betingad av att impressionisten uppmärksammade bara färg-

skimret över tingen, är nära förbunden med en naturvetenskaplig - allt empiriskt givet reser samma anspråk på att beaktas. (Ruin (1949) 1964:17-18)

Courbets radikalism och demokratiska hållning är välkända; han deltog bl.a. i 1848 års revolution och dog i landsflykt efter att ha lämnat Frankrike på grund av sitt ställningstagande för Paris-kommunen 1871.⁵ Rubin menar att det motstånd Courbets konst mötte hos den borgerliga konstpubliken inte berodde på att man inte förstod hans konst och hans intentioner; tvärtom förstod man alltför väl de socio-politiska implikationerna av hans radikala realism (Rubin 1980:100). Courbets intentioner var enligt Rubin

socialist and working class - that is, they represented the deepest and most permanent opposition to the higher classes that had, at least since 1852, become the solid base of Napoleon III's power. (Rubin 1980:100)

Påverkad av Proudhon uppfattade Courbet sin konst som ett led i den demokratiska och socialistiska transformationen av samhället som han förespråkade.⁶

Efter denna historiska tillbakablick och diskussion av Rosens och Zerners och Linda Nochlins arbeten om realism i bildkonsten, skall jag diskutera några moderna "realismer" på bildkonstens område och begreppsbildningen kring dem. En god utgångspunkt är Peter Sagers presentation och diskussion av några moderna "realistiska" konst-riktningar i *Neue Formen des Realismus* (1973). I det historiska avsnittet av detta arbete, påminner Sager om mångfalden av realismer inom bildkonsten och ger följande exempel:

"Gothischer Realismus" des französischen und niederländischen 15.Jahrhunderts; "archaischer" und "klassischer Realismus" der "Valori Plastici"; "impressionistischer Realismus" der Materialbilder, Collagen und Assemblagen: bereits solche ungleichen Stilzwillinge zeigen, welch williger Begriffskuppler da als Realismus quer durch die Zeiten streunt. (Sager 1973:15)

Termen "realism" används således för att beteckna konststilar och konstverk som till sin karaktär är mycket olika. När man i konst-historiska undersökningar använder termen "realism" för att beteckna ett stilbegrepp i motsats till ett epok- eller periodbegrepp, blir det möjligt att kalla nästan vad som helst "realism" och "realistiskt". När termerna "realism" och "realistisk" används för att karakterisera konstriktningar, konstnärliga program och enskilda konstverk och man inte använder termerna "realism" och "realistisk"

som epoktermer, behöver det inte nödvändigtvis vara fråga om stilbegreppet realism. Vid sidan av realism som epok- eller periodbegrepp och som stilbegrepp, är det enligt min mening befogat att tala om realism som ett ontologiskt begrepp. Så fort en konstriktning eller en konstnär gör anspråk på att ge en sann bild av verkligheten - oavsett om de stilmedel som används är realistiska eller inte eller om de eventuella motiv som framställs eller efterbildas är realistiska på 1800-tals manér eller inte - kan vi tala om ontologisk realism.

För att diskutera Sagers analyser av olika former av nutida realism är distinktionen mellan realismen som en stil och den ontologiska realismen viktig. Om de strömningar på 1960- och 70 talen som betecknade sig själva som "realistiska", har Sager följande att säga:

Realismus als Stilbegriff ist in seiner Ersatz- und Signalfunktion offenbar so beliebt, dass alle Jahre wieder ein "Neuer Realismus" erscheint: der "réalisme nouveau" Ferdinand Légers, die auch "Neorealismus" genannte Neue Sachlichkeit, Pierre Restanys "Nouveau Réalisme", die zunächst "New Realists" etikettierten Pop-Artisten und schliesslich der neueste, zeitgenössische "Neue Realismus". (Sager 1973:16)

Stilbegreppet hör till de notoriskt mångtydiga och svåra estetiska grundbegreppen och trots att "stil" därför kan betyda många olika saker i olika sammanhang tror jag att man här snarare bör tala om ontologisk realism än om en realistisk stil. Detta därför att dessa riktningar gör anspråk på att ha uppnått en högre grad av realism och att ha upptäckt och återgivit nya eller tidigare bortglömda eller tabubelagda dimensioner av verkligheten. Målsättningen att återge verkligheten som den är eller att genom sin konst ge en upplevelse av vad verkligheten är eller att i åskådlig form ge kunskap om verkligheten, är en målsättning som dessa sentida realister har gemensamt inte bara med 1800-tals realisterna utan med det stora flertalet konstnärer och konstströmningar i bildkonstens historia. Ontologisk realism kan kombineras med snart sagt varje stil, realistisk eller inte.

Sager behandlar det han kallar "den nya realismen" under följande rubriker: "fotografisk realism", "figurativ realism" och "kritisk realism - socialistisk realism". Den amerikanska fotorealismen betraktar han som den radikalaste av alla "nya realismer" inom bildkonsten (Sager 1973:53). De fotografiska realisterna utgör enligt Sager inte någon homogen grupp med ett gemensamt program trots den programmatiska utställningen "The Photographic Image" i New York år

1966. Fotorealistiska konstnärer har dock enligt Sager någonting väsentligt gemensamt, nämligen en fotorealistisk hållning som emellertid inte analyseras eller beskrivs närmare. Sagers tanke är förmodligen att det av hans utförliga analyser av enskilda konstverk skall framgå vad en fotorealistisk hållning innebär och vad som är utmärkande för fotorealismen.⁷

I Sagers analyser av enskilda konstverk och konstnärer som hör till den fotorealistiska strömningen finns yttranden inströdda med en mera principiell syftning. I presentationen och analysen av den amerikanske fotorealisten Chuck Close säger han följande:

Close - wie jeder Fotorealist im strengen Sinne /här framhävt/-geht nicht von der Wirklichkeit der Natur und ihrem direkten Reflex auf der Netzhaut aus, sondern von der indirekten Wirklichkeit des Fotos. Das Medium ist genauer, seine Genauigkeit manipulierbarer, und erst diese künstlerische Manipulation schafft jene veränderte, intensivere Bild-Wirklichkeit eines Realismus nach dem Realismus. (Sager 1973:55)

I denna passage ger Sager ett kriterium på fotorealism, i som han säger, "sträng mening", nämligen att konstnären i sitt bildskapande utgår från ett fotografi av ett verkligt föremål eller en verklig företeelse och inte från upplevelsen eller iakttagelsen av något verkligt. Även om detta kriterium vore ett nödvändigt kriterium på fotorealism är det givetvis inte ett tillräckligt kriterium. Många konstnärer har ända sedan 1850-talet använt sig av fotografier som förlagor och utgått från "fotografiets indirekta verklighet" som Sager talar om.⁸ Det är kanske rimligare att betrakta den fotografiska effekten hos s.k. fotorealistiska verk som ett utmärkande drag hos denna typ av realistiska konstverk, vilket konstforskare som Edward Lucie-Smith och Harold Osborne gör. Osborne ger följande karakteristik av den fotografiska realismen:

A style of realistic painting, also called Hyperrealism and Superrealism, which came into vogue in the late 1960s. A painting was made to resemble the impression of a sharply focused photograph, the sharpness and precision of detail being evenly distributed over the whole with no subordination in deference to variations of psychological interest. (Osborne 1981c:433)

Denna beskrivning passar väl in på verk av konstnärer som Malcolm Morley, Richard Estes och Ralph Goings. Osborne begränsar sig till måleriet i den citerade artikeln och nämner varken fotorealistisk eller superrealistisk skulptur, vars mest kända representanter torde vara Duane Hanson och John de Andrea.

Lucie-Smith, som däremot diskuterar både måleri och skulptur i kapitlet "Super realism" i **Movements in Art Since 1945** (1984) gör dock inget försök att definiera den fotografiska realismen eller superrealismen som han föredrar att kalla den. Det som enligt hans mening är gemensamt för superrealistiska målare sammanfattar han i följande mening: "The painter, at least, does not approach reality directly, but tries to reproduce what a camera would see" (Lucie-Smith 1984:250). Superrealistiska skulpturer, som ju inte står inför problemet att behöva återge tredimensionella fenomen i ett tvådimensionellt medium, kan just därför uppnå en ännu större verklighetstrohet än superrealistiska målningar, hävdar Lucie-Smith. Superrealistiska skulpturer skiljer sig från superrealistiskt måleri på följande sätt:

Super realist sculpture, unlike super realist painting, involves no act of translation from three dimensions into two. The sculpture is therefore even more literal in its representation of reality. Or so it might seem when we first look at these mostly life-size figures. If we look at the work of Duane Hanson, for example, we are struck by its extraordinary quality of lifelikeness. For a moment it seems as if the person represented stands living and breathing before us. Certainly every care is taken to give us this feeling: the figure not only wears real clothes, but is equipped with carefully selected accessories. (Lucie-Smith 1984:254)

Syftet med superrealistiska framställningar och avbildningar av verkliga personer, stadslandskap eller gatuscener som är vanliga motiv i superrealistisk konst kan naturligtvis variera från konstnär till konstnär. Lucie-Smith menar dock att det finns ett mer eller mindre framträdande och tydligt samhällskritisk drag hos de flesta superrealister. Om detta har han följande att säga:

This is an art which, in one sense, seems to appeal to entirely trivial responses - to the shock of delight at seeing something exactly imitated, no matter what that thing is - yet at a deeper level speaks to its audience because it expresses, without rhetoric, the nullity and despair to be found in large areas of urban society. (Lucie-Smith 1984:257-8)

Just genom sin tomhet och den tomhet som den superrealistiska konsten uttrycker är den enligt Lucie-Smith "the representative art of the Western democracies in the later twentieth century" (Lucie-Smith 1984:258).

Jag återvänder nu till Sagers diskussion av olika former av modern realism inom bildkonsten. Som tidigare nämnts behandlar Sager

realistiska konstnärer och konstströmningar under rubrikerna "fotografisk realism", "figurativ realism" och "kritisk realism - socialistisk realism".

Sager gör inget försök att ge en allmän karakteristik av det han kallar "figurativ realism". Termen "figurativ realism" är i motsats till "fotografisk realism" inte i allmänt bruk i konstvärlden av idag och någon motivering till denna terminologiska nydaning ger han inte. Sager menar dock att en väsentlig skillnad mellan de konstnärer som behandlas under rubriken "figurativ realism" och de som diskuteras under rubriken "fotografisk realism" är den roll fotografiet spelar för den senare gruppen. En annan betydelsefull skillnad mellan dessa båda typer av modern realism framhäver han i följande passage där han om de figurativa realisternas tema och arbetssätt säger: "Ihr Thema ist die Realität der unmittelbaren Erscheinungswelt, Mensch und Gegenstand selbst, nicht ihre schon fotografisch fixierte zweite Wirklichkeit" (Sager 1973:141).

De konstnärer som Sager behandlar under rubriken "figurativ realism" är sinsemellan mycket olika och de uppfyller inte alltid dessa ofullständiga och vagt formulerade kriterier på figurativ realism. Så vitt jag förstår är enda skälet för Sager att införa termen "figurativ realism" att han vill upprätta en kategori för de konstnärer som varken kan karakteriseras som fotografiska realister eller som kritiska resp. socialistiska realister. Termen "figurativ" torde här stå i motsats till "abstrakt". Till denna vida kategori av figurativa realister hör således enligt Sagers kategorisering alla de konstnärer som framställer, avbildar eller återger ett motiv och som varken kan betraktas som fotorealister eller som kritiska realister eller socialistiska realister.

I det sista kapitlet av sin bok behandlar Sager den kritiska och den socialistiska realismen. Även dessa begrepp har i hans framställning en vag och allmän innebörd. Både den kritiska och den socialistiska realismen uppfattas av honom som specifika former av politisk realism utan att dessa riktningars differentia specifica närmare analyseras (Sager 1973:187;200;207). I slutordet av sin undersökning ger han dock en sammanfattande karakteristik av den kritiska och den socialistiska realismen. Detta är det närmaste vi kommer en definition av dessa riktningar. Om den kritiska realismen säger han följande:

Realismus als Gegenbild der Realität, als Kritik und nicht nur Phänomenologie der Erscheinungswelt und Erscheinungsweisen: diese Funktion erfüllt in besonderem Masse ein "kritischer Realismus".

/---/

Dieser kritische Realismus entfernt sich von der Realität, um sie noch genauer zu treffen; er fixiert bestimmte Realitätsmomente, um sie aufzulösen; er attackiert die "schlechte" Realität, um sie durch den Anschein oder Vorschein eines besseren zu ersetzen. (Sager 1973:222)

Om den socialistiska realismen som här ses som en form av kritisk realism och inte som en självständig strömning, säger Sager följande i sin sammanfattning:

Die idealistische Komponente dieses Realismus /des kritischen Realismus/ wird besonders deutlich im "Sozialistischen Realismus", solange er nur vorgeprägte politische Theorie und gesellschaftliche Praxis, historische Vorbilder und aktuelle Parteimaximen illustriert oder propagiert, statt die Realität der Widersprüche aufzuzeigen. Neue, undoktrinäre Tendenzen in der Gegenwartskunst der DDR lassen es sinnvoll erscheinen, den Begriff "Sozialistischer Realismus" neu zu formulieren bzw. gänzlich abzulösen. (Sager 1973:222)

En slutsats man kan dra av diskussionen av Sagers beskrivningar av olika former av modern realism är att hans uppdelning i fyra huvudformer av realism, fotografisk realism, figurativ realism, kritisk realism och socialistisk realism inte bygger på någon enhetlig indelningsgrund, fundamentum divisionis. Kännetecknande för fotorealisten är enligt Sager att denne använder sig av fotografier som förlagor och att hans målsättning är att uppnå fotografiska effekter. Eftersom denna typ av konst är föreställande och framställer motiv av olika slag är den också enligt Sagers egna distinktioner figurativ eftersom han implicit kontrasterar figurativ konst mot icke-figurativ eller abstrakt konst. Det är dessutom svårt att se varför fotorealistisk konst inte skulle kunna vara samhällskritisk och därför enligt Sagers egna kriterier vara en form av kritisk realism. Som vi sett hävdar också Lucie-Smith att mycket av den fotorealistiska eller superrealistiska konsten är samhälls- och kulturkritisk.

Den tyske författaren J.A. Schmoll hävdar i uppsatsen "Realismus, Photographie, Photorealismus" (1977) att fotorealismen inte är realistisk eftersom den i stor utsträckning saknar "das Salz gesellschaftskritischer Stellungssnahme", det är i stället fråga om "Neonaturalismus" (Schmoll 1977:10). Realism är för honom definitionsmässigt samhällskritisk:

Realismus in diesem "originalen" Verstande ist nicht an einen künstlerischen Stil gebunden, er ist selbst kein Stil (wer ihn als solchen bezeichnet, unterliegt einem groben Missverständnis). Realismus im "echten" Sinne ist eine Tendenz, die sich in vielen stilistischen Färbungen äussern kann. Auch Picassos "Guernica" ist dem wahren Realismus des 20. Jahrhunderts zuzurechnen, ist vielleicht sogar eines seiner Hauptbeispiele. (Schmoll 1977:8-9)

Schmoll vill tydiligen reservera termen "realism" för konst som han uppfattar som samhällskritisk och därför också som värdefull. Att säga att ett konstverk är realistiskt är därför detsamma som att säga att konstverket ifråga är samhällskritiskt. Kriteriet på värdefull konst är för Schmoll politiskt men att kalla denna konst "realistisk" och dessutom hävda att det är fråga om realism i "äkta" eller "ursprunglig" mening är enligt min mening oberättigat. Schmoll är dock medveten om att termerna "realism" och "realistisk" används på ett otal olika sätt och han inleder sin uppsats med att beklaga "die fatale Mehrdeutigkeit und Unschärfe des Begriffs 'Realismus'" (Schmoll 1977:7). Om detta kan man säga att mångtydigheten ingalunda är fatal och att försöken att fastställa realismens "äkta" eller "ursprungliga" innebörd - av någon anledning oftast inom citationstecken - varken bidrar till förståelsen av användningen av termerna "realism" och "realistisk" eller till förståelsen av olika former av realistisk konst. När någon hävdar att han talar om realism i "äkta" mening är det inte sällan fråga om en mycket speciell användning av termen som starkt avviker från dess vanligaste innebörder.

Jag skall nu ta upp några aspekter av den socialistiska realismen till diskussion och utgår från Sagers analys. I Sagers kategorisering av olika former av realism intar den socialistiska realismen en problematisk särställning. Med hänvisning till nya tendenser i bildkonsten i DDR ifrågasätter han som vi sett, användbarheten av begreppet socialistisk realism. Det är därför av intresse att jämföra Sagers uppfattning om realism och socialistisk realism med den uppfattning som framförs i *Lexikon der Kunst* (1978), utgivet i DDR. I detta lexikon ges ingen strikt definition av realism; däremot formulerar man ett kriterium på realism som påstås vara inte bara ett nödvändigt kriterium utan också avgörande eller utslagsgivande:

Der Aspekt der Wahrheit des Widergespiegelten, d.h. der allgemeinen Kongruenz des Erfahrenen, Erlebten und Gestalteten mit den Tendenzen des sozialen Fortschritts wird zu einem massgeblichen Kriterium des real. /istischen/ künstlerischen Schaffens. (*Lexikon der Kunst*, 56)

Dessa formuleringar är tämligen abstrakta och svårgenomträngliga; det är knappast fråga om något allmänt realismkriterium trots att citatet är hämtat ur en artikel med rubriken "realism". Det är snarare fråga om ett realismkriterium som enligt den socialistiska realismens konsteori är ett nödvändigt realismkriterium. Det är värt att notera att man här inte talar om ett konstverks sanning eller om en sanningsenlig framställning av ett motiv eller förlopp utan om det återgivnas eller återspeglades sanning. Om det som återspeglas i ett konstverk är kongruent med sociala tendenser och sociala framsteg, som varken preciseras eller specificeras, är det enligt denna artikel fråga om realism. Det är uppenbart att det enligt det realismkriterium som här formuleras inte är möjligt att avgöra om ett konstverk är realistiskt eller inte utan att jämföra det konstverket framställer eller uttrycker med "Tendenzen des sozialen Fortschritts". Det sociala framsteget blir det yttersta kriteriet på konstnärlig realism, vilket innebär att man här inte uppfattar realism som en stilkategori utan som en kognitiv eller ontologisk kategori. Den konst som överensstämmer med verklighetens objektiva tendenser (det sociala framsteget) är realistisk, medan all annan konst är antingen icke-realistisk eller anti-realistisk.

Termen "socialistisk realism" betecknar i den ortodoxa marxismens språkbruk i de socialistiska länderna både en allmän, filosofisk konsteori och en specifik konstnärlig metod. Detta språkbruk beskrivs på följande sätt i **Lexikon der Kunst**:

als (philosoph) **Theorie** des s.R. im weitesten Sinne die Kunst-programmatik, kunstpö. Konzeptionen der revolutionären Arbeiterbewegung, im engeren Sinne und häufiger Bezeichnung für die künstlerische Methode der s.R. (**Lexikon der Kunst**, 573)

Den socialistiska realismens metod framställs i följande ordalag i detta lexikon:

Er bezeichnet die inhaltliche, ideologische Bestimmtheit der soz. Kunst, ihre Orientierung auf aktive, schöpferische Aneignung der sozial. Wirklichkeit. (**Lexikon der Kunst**, 573)

Utmärkande för den realistiska konsten är alltså att den står i överensstämmelse med det sociala framsteget medan den socialistiskt realistiska konsten kännetecknas av att den innefattar ett aktivt, skapande anammande av den socialistiska verkligheten. Mindre abstrakt uttryckt torde denna formulering innebära att konsten i ett socialistiskt samhälle skall propagera för den bestående samhäll-

sordningen. Harold Osborne säger i **The Oxford Companion to Twentieth-Century Art** (1981) att formuleringar av det slag **Lexikon der Kunst** ger prov på innebär "a /.../ conflation of the two concepts of objective truthfulness and socialist propaganda" (Osborne 1981d:506). Konstnärens inställning till den sociala verkligheten i de socialistiska länderna tycks enligt den ovan citerade formuleringen vara ett utslagsgivande kriterium på socialistisk realism. Kravet på ett aktivt ställningstagande för det realsocialistiska samhället formuleras ännu tydligare i **Zur Theorie des sozialistischen Realismus** (1974), där man kan läsa att

die künstlerische Methode des sozialistischen Realismus ist Ausdruck der wissenschaftlichen Weltanschauung der Arbeiterklasse, was sozialistische Parteilichkeit, also die organische Verbindung mit der marxistisch-leninistischen Arbeiterbewegung, einschliesst. Die Trennung von künstlerischer Methode, wissenschaftlicher Weltanschauung und Politik sind für den sozialistischen Realisten völlig unvereinbar. (Pacht 1974:393)

I officiella framställningar av den socialistiska realismen är man åtminstone sedan mitten av 60-talet angelägen att betona att den socialistiska realismen inte är en stil utan en metod, vilket framför allt innebär att man inte a priori kan säga hur ett konstverk som uppfyller de politiska kraven skall vara beskaffat.⁹

I en viss mening är de bestämmningar av den socialistiska realismen som förekommer i **Lexikon der Kunst** och **Zur Theorie des sozialistischen Realismus** tomma. Den socialistiska realismen som metod tillåter enligt **Lexikon der Kunst**

/eine/ differenzierte Skala künstlerischer Verallgemeinerungsweisen und Stiltendenzen, von der unmittelbaren Widerspiegelung der Erscheinungen der Wirklichkeit "in den Formen des Lebens selbst" (Tschernyschewski) bis zum gleichnishaften Bildlösungen, von der bildhaft-figürlichen Allegorie bis zum Parabel und Metapher in abstrahierten Bildzeichen, doch immer unter der bestimmenden Maxime einer Meisterung menschlichen Schicksals durch die Gesellschaft genussvoll darbietenden und fördernden Kunst. (**Lexikon der Kunst**, 576)

Det avgörande kriteriet på socialistiskt realistisk konst är enligt denna passage att konsten besjålas av tron på det socialistiska samhällets möjligheter.

Efter denna utveckling om socialistisk realism skall jag nu diskutera några andra aspekter av användningen av termen "realism" i nutida konstdiskussion, konstteori och historieskrivning. De flesta nutida konstriktningar och skolor har gjort anspråk på att vara "rea-

listiska" i någon av termens innebörder. Av Sagers fyra olika realismer, den fotografiska, den figurativa, den kritiska och den socialistiska är det dock endast den fotografiska realismen eller Foto-realismen och den socialistiska realismen som betecknat sig själva som "realistiska". Däremot är det naturligtvis inte ovanligt att enskilda konstnärer gör anspråk på att säga någonting väsentligt om verkligheten och därför kan betecknas som ontologiska realister.

Några konstnärer med Yves Klein och Arman (Armand Fernandez) i spetsen bildade under kritikern Pierre Restanys ledning år 1960 en grupp som kallade sig "nouveaux réalistes". Att uppfatta dessa konstnärer som realister kan verka egendomligt eftersom deras konst är icke-föreställande, de varken framställde eller avbildade några företeelser ur verkligheten. Samtidigt var deras konst icke-abstrakt. Deras konstverk bestod ofta av s.k. assemblage, kombinationer av maskinproducerade föremål och delar av sådana föremål. Marcel Duchamps revolutionerande företag att ställa ut ett cykelhjul och en flaskstorkare (1913 resp. 1914) är en avlägsen förebild för dessa sentida ready-mades. I stället för att skapa realistisk konst ville dessa konstnärer ge "des réalités". Konstnärerna som hörde till denna grupp kallas ibland "neo-dadaister", vilket tydligare markerar inspirationen från Duchamps anti-estetiska konst.

En av de amerikanska konstströmningar som avlöste den abstrakta expressionismen mot 1950-talets slut och som går under beteckningen "Art of the Real" uppvisar många likheter både ifråga om målsättning och praktik med dessa europeiska "nouveaux réalistes". Gemensamt för dessa konstnärer är att de ville skapa konst som "was to make no allusion to the perceived world by simulation, symbol, metaphor or suggestion" (Osborne 1981b:27).

Termen "realist" och "realism" används givetvis också i en mera allmän och vag mening i konstkritik, konsthistoria och konstteori. Harold Osborne har i *The Oxford Companion to Art* (1970) förtecknat några av de vanligaste användningarna.

För det första används termen "in the vaguest and most general sense" för att beskriva konstverk som inte föreställer eller framställer "conventionally beautiful objects" utan "ugly things or at least scenes from the poorer classes" (Osborne 1970:954). I denna bemärkelse är t.ex. Courbets målningar med motiv från arbetarklassen mera realistiska än Delacroix' målningar. I en andra och mera speciell mening står "realistisk" i motsats till "abstrakt". Förekomsten resp. avsaknaden av naturtroga detaljer torde här vara avgörande för graden av realism i ett konstverk. I en tredje betydelse står "rea-

listisk" i motsats inte till "abstrakt" utan till "förvrängd" (Osborne 1970:954). Francis Bacons påveporträtt i **Eight Studies for a Portrait** (1953) är mindre realistiska i denna bemärkelse än Velazquez' porträtt av Innocentius X från 1650. Osborne skiljer mellan ytterligare tre betydelser av "realistisk", nämligen "realistisk" i motsats till "stiliserad", i motsats till "idealiserad" och "realistisk" i betydelsen individualiserad (Osborne 1970:954-5).

Mångtydigheten och vagheten i användningen av termerna "realistisk", "realism" och "realist" har föranlett några konsthistoriker att förklara att dessa termer är obrukbara i historieskrivningen. Sålunda pläderar Rudolf Zeitler i sitt bidrag till **Propyläen Kunstgeschichte** (1966) för att termerna "realism", "naturalism" och "impressionism" skall ersättas med en annan term, nämligen "monism" och termerna "klassicism" och "romantik" med "dualism" (Zeitler 1966:35). Jag kan inte se att det vore någon vinst att ersätta termer som "klassicism", "realism" och "romantik" med de termer Zeitler föreslår. Man kan knappast påstå att termerna "monism" och "dualism" skulle vara entydigare och precisare än de termer Zeitler vill ersätta dem med. Även om man ger termerna "monism" och "dualism" en preciserad innebörd, kan jag inte se att det finns något skäl att frånga det gängse konsthistoriska språkbruket. Zeitler anför följande argument som stöd för sin terminologiska skepsis och sin terminologiska nydaning:

Alle diese Begriffe /Spätklassizismus, Romantik, Realismus, Impressionismus/, den des Impressionismus ausgenommen, entstammen anderen Geistesgebieten und wurden auf die Kunstgeschichte nur übertragen. Auch das brauchte nicht zu stören, wenn nicht der endlose Streit um die Definition der Begriffe "Klassizismus" und "Romantik", "Realismus" und "Naturalismus" und die Haarspalterei im Früh-, Hoch- und Spätklassizismus, in Früh-, Hoch- und Spätromantik, und so fort, damit verbunden wären. (Zeitler 1966:34)

Den djupgående oenigheten om definitionerna av begreppen "klassicism", "romantik" och "realism" är enligt Zeitler skäl nog att avstå från att använda dem. Zeitlers argumentation aktualiserar ett flertal kritiska frågor. När man är oenig om definitionerna av de nämnda begreppen, vad är det oenigheten egentligen gäller, gäller oenigheten definitionerna av termerna "klassicism", "romantik" och "realism" eller är det fråga om oenighet om deras inbördes historiska relationer eller liknande? En annan fråga man bör ställa sig är, vilket slags definitioner har man i tankarna när man talar om svårigheten att definiera klassicism och realism. Särskilt i äldre huma-

nistisk forskning torde man med "definition" mena någon form av realdefinition, medan man i andra sammanhang med denna term i regel tänker på någon form av nominaldefinition.¹⁰

Teorier om en konststils utveckling, dess förhållande till andra konststilar, dess sociala och kulturella funktion och den verklig-hetsuppfattning den uttrycker sammanfattas ibland i formuleringar som sedan kallas "definitioner". Den ändlösa striden om definitioner som Zeitler talar om är inte alltid en strid om ord eller om mer eller mindre triviala nominaldefinitioner. Det kan vara fråga om en substantiell oenighet om en konststils utvecklingsgång, dess relation till en annan konststil osv. Oenighet av detta slag är oftast ett resultat av den faktiska pluralismen inom forskningen och inte ett resultat av oenighet om hur centrala konsthistoriska epoktermer skall definieras stipulativt eller lexikaliskt.

Zeitler hävdar däremot att beteckningarna "klassicism", "romantik", "realism" osv. använda som rena periodbeteckningar ("blosse Periodenbezeichnungen") har ett visst berättigande förutsatt att de endast används som sådana och inte i någon annan betydelse eller med någon annan funktion:

Könnte man sich darauf einigen, die Begriffe "Klassizismus", "Romantik", "Realismus" und die anderen als blosse Periodenbezeichnungen zu verwenden - den Klassizismus für die ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die Romantik als die vorherrschende Richtung der zwanziger und dreissiger Jahre und den Realismus als die der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre - , dann wären sie halbwegs gerechtfertigt. Leider ist eine solche Uebereinkunft kaum zu erwarten. Deshalb weicht man den umstrittenen Begriffen am besten aus. (Zeitler 1966:34)

Även om konsthistoriker skulle kunna enas om att använda dessa omstridda termer enbart som periodtermer, skulle detta inte resultera i att alla definitionsproblem vore ur världen. Det råder nämligen inte någon enighet om hur periodindelningarna skall göras och denna oenighet är ofta ett resultat av en oenighet om kriterierna på klassicism, romantik och realism. Det är svårt att använda dessa termer som "rena" periodbeteckningar och bortse från deras historiska, stilistiska och konstideologiska konnotationer.

Zeitlers förslag att använda de aktuella termerna om just de tidsavsnitt som han anger i den citerade passagen och inte om några andra är att betrakta som en stipulering. Det är visserligen fråga om en rimlig stipulering men det finns ingenting som säger att man inte kan göra andra, lika rimliga stipuleringar som skiljer sig från

Zeitlers. I *Gardner's Art Through the Ages* (1926), som mycket sällan innehåller några terminologiska överväganden eller några definitioner av de begrepp Zeitler anser vara så problematiska, kan vi om romantiken läsa följande:

The styles - for it is no single style - that we call Romanticism rise and decline between roughly 1750 and 1850, although in all truth much that is "Romantic" persists into the present.

/---/

We shall attempt no precise definition of Romantic art here, but rather try, through use of examples, to manifest its complex aspects. (*Gardner's Art*, 651;652)

I denna konsthistoria används termen "romantik" för att beteckna en betydligt längre tidsperiod än den Zeitler vill att termen skall beteckna för att alls vara användbar. Denna skillnad i användningen av termen "romantik" torde bero på en skillnad i uppfattningen om vad som är utmärkande för romantiken, eller annorlunda uttryckt, vilka kriterier som skall användas för att identifiera romantisk konst. Det kan förefalla egendomligt att betrakta nyklassicismen som "only one of the revival styles of Romanticism" (*Gardner's Art*, 666), men exemplet visar att det knappast är möjligt att använda termen "romantik" och termer som "klassicism" och "realism" enbart som periodbeteckningar utan att gå in på stilfrågor som öppnar fältet för "der endlose Streit um die Definition der Begriffe".

Någon enighet om hur nyklassicismen skall avgränsas finner man inte hos de konsthistoriker som i motsats till Helen Gardner låter termen "nyklassicism" beteckna en egen epok eller period. Zeitlers avgränsning är naturligtvis inte orimlig, men den är inte heller självklar. Hugh Honour t.ex. hävdar i sin bok *Neo-Classicism* (1968) att "neoclassicism is the style of the late eighteenth century" och att nyklassicismen kulminerar under 1790-talet för att redan vid sekelskiftet avlösas av en romantisk strömning (Honour 1968:13). I Zeitlers förslag till periodindelning är 1800-talets första två decennier klassicismens årtionden och inte romantikens. Man kan naturligtvis göra som Gregor Paulsson i *Konstens Världshistoria* (1968), undvika att alls använda termer som "klassicism", "romantik" och "realism" som epoktermer men även en sådan framställning kan naturligtvis inte undvara periodindelningar av något slag och ställs inför indelnings- och kategoriseringsproblem som knappast är mindre än de man konfronteras med om man använder de traditionella termerna för att beteckna olika konsthistoriska perioder och stilar.¹¹

3.2 Fenomenell och kognitiv realism

Beteckningen "realistisk" och "realism" används inte bara som en beteckning på en epoks konstskapande och som en beteckning på olika strömningar i modern konst. Konstverkets relation till verkligheten, konstverkets ontologiska och epistemologiska status och analysen av den konstnärliga efterbildningens eller framställningens logiska struktur är centrala frågeställningar inom konstfilosofin och relaterade till realismproblemet. Analysen av den konstnärliga efterbildningens och framställningens logiska struktur, som i den anglosaxiska konstfilosofin går under namnet "the problem of visual representation" eller "the problem of pictorial representation" är nära förbundet med både det klassiska mimesis-problemet och realismproblematiken i allmänhet. Det är därför ingen tillfällighet att teorier och analyser av bilder och relationerna mellan bilden och det avbildade är relevanta för frågan om den realistiska framställningens eller efterbildningens natur.¹² Den under de senaste 20 åren kanske mest diskuterade filosofiska analysen av bildkonstnärlig efterbildning och framställning är Nelson Goodmans teori, först presenterad i *Languages of Art* (1968), senare kompletterad och modifierad i *Ways of Worldmaking* (1978) och *Of Mind and Other Matters* (1984). Goodmans uppfattningar om representation och realism skall jag diskutera i nästa avsnitt.

Förhållandet mellan representation och realism är komplicerat; det finns många teorier om förhållandet mellan representation och realism i bildkonsten. I sin diskussion av begreppen realism och representation i arbetet *Aspects of Aesthetics* (1983) understryker Göran Hermerén mångtydigheten hos termerna "representational art" och "realistic art":

Both the labels "representational art" and "realistic art" are used in many different ways, and occasionally more or less openly as honorific (or derogatory) terms. But there is an interpretation of these terms according to which they should not be conflated. (Hermerén 1983:134)

Om termerna "föreställande konst" och "realistisk konst" används som mer eller mindre likvärdiga uttryck är det klart att man måste beteckna det allra mesta av den västerländska bildkonsten som realistisk. Courbets, Daumiers och impressionisternas konst skulle då endast vara en specifik form av realism, som skiljer sig från övrig rea-

listisk konst främst ifråga om motivval och teknik.

Hermerén menar att det är viktigt att upprätthålla distinktionen mellan föreställande konst och realistisk konst. Det förefaller naturligt att säga att ett konstverk måste vara föreställande för att kunna vara realistiskt medan det omvända inte gäller. Annorlunda uttryckt: representation är ett nödvändigt men inte ett tillräckligt villkor för bildkonstnärlig realism. Hermerén menar däremot att det finns både realistisk föreställande konst och realistisk icke-föreställande konst, icke-realistisk föreställande konst och icke-realistisk icke-föreställande konst. Canalettos måleri är ett exempel på realistisk och föreställande konst, Yves Klein ett exempel på realistisk och icke-föreställande konst, René Magritte får representera den icke-realistiska föreställande konsten och Marcel Duchamp den sista gruppen, den icke-realistiska och icke-föreställande konsten (Hermerén 1983:134).

Hermerén skiljer sedan mellan två former av realism, nämligen fenomenell och kognitiv realism ("phenomenal" resp. "cognitive realism"). Han anknyter här till Alan Tormey's och Judith Farr Tormey's diskussion i artikeln "Seeing, Believing, and Picturing" (1979), där de talar om tre former av bildkonstnärlig realism, nämligen fenomenell, kognitiv och metrisk realism ("phenomenal", "cognitive", resp. "metric"). Här skall endast de två första formerna av realism, den fenomenella och den kognitiva diskuteras. Fenomenell realism beskriver Tormey's på följande sätt:

This /phenomenal realism/ is perhaps the sense closest to the way realism is used in most ordinary discussions of representation (picturing in general). Put crudely and in an effort to avoid begging questions of resemblance, iconicity, or congruity, phenomenal realism requires the production of a two-dimensional object intended to mimic the appearance of a three-dimensional object from a single perspective or station point: trompe l'oeil or illusionist art, generally. (Tormey & Farr Tormey 1979:289)

Hermerén ger en likartad definition av "fenomenell realism" men med tillägget att ett konstverk X som producerats med avsikten att X skall representera Y också av majoriteten av iakttagare uppfattas som en representation av Y; det är alltså inte tillräckligt att konstnären avsåg att med X representera Y (Hermerén 1983:134). I både Tormey's partiella och Hermeréns fullständiga definitioner hänvisas till konstnärens avsikter med en representation. Om konstnären inte avsett att med konstverket X representera Y, så kan X inte heller vara en representation av Y. Enligt Hermeréns definition krävs dess-

utom att X av majoriteten av kompetenta iakttagare uppfattas som en representation av Y.

Man kan fråga sig varför ett konstverk X inte de facto kan vara en representation av Y fastän konstnären inte alls avsett att representera Y utan istället avsett att representera någonting annat, nämligen Z. Om de flesta betraktare menar att X representerar Y, eller om X liknar Y i högre grad än Z, är det enligt min mening rimligt att säga att X är en representation av Y och inte av Z, trots att konstnären avsett att representera Z. Det förtjänar att understrykas att fenomenell realism, som begreppet definieras av Tormeys och av Hermerén, endast kan förekomma när det som representeras i ett konstverk är ett föremål eller en företeelse som är tillgänglig för mänsklig perception.

Den andra formen av realism på bildkonstens område som Tormeys och Hermerén diskuterar är den kognitiva. Denna definieras av Tormeys så här:

Cognitive realism is the pictorial portrayal of objects as they are believed to be rather than as they simply appear or are seen. Cognitive realism is the result of the attempt to portray objects in such a way that their most important, defining, unique, or essential characteristics are represented. (Tormey & Farr Tormey 1979:290)

Hermerén anknyter i sin definition av termen "cognitive realism" återigen till Tormey, men gör några tillägg. För att ett konstverk X skall kunna representera Y är det enligt Hermeréns definition inte tillräckligt att X har producerats med avsikten att X skall uppvisa egenskaper som Y tros ha, majoriteten av iakttagare måste också tro eller uppfatta att X har de egenskaper som konstnärer tror att Y har (Hermerén 1983:135).

Man kan fråga sig varför kognitiv realism inte skulle kunna föreligga oberoende av konstnärens avsikter och oavsett om iakttagaren tror att X representerar Y, när X faktiskt representerar Y. Under alla omständigheter är begreppet kognitiv realism både hos Tormeys och Hermerén ganska restriktivt. Endast konstverk som representerar objekt och deras verkliga eller antagna egenskaper kan vara kognitivt realistiska. När en konstnär gör anspråk på att genom sin konst förmedla kunskaper och insikter om verkligheten eller när filosofer uppfattar konsten som en uppenbarare av en högre verklighet kan det inte vara fråga om kognitiv realism i dessa författareshets mening.

I föregående avsnitt introducerade jag termen "ontologisk realism" för att beteckna en konst som gör anspråk på att ge en sann bild av verkligheten. Eftersom många konstnärer och konstriktningar från antiken fram till våra dagar gjort anspråk på att återge aspekter av verkligheten på ett sanningsenligt sätt kan man kanske invända att begreppet ontologisk realism är intetsägende. Det vore t.ex. frestande att inskränka användningen av termerna "kognitiv realism" och "ontologisk realism" till att beteckna enbart sådana konstverk som, oavsett konstnärens avsikter och anspråk, ger en korrekt bild av verkligheten eller representerar nya aspekter av verkligheten som tidigare varit förborgade.

En svårighet med både Tormeys och Hermeréns bestämningar av begreppen fenomenell och kognitiv realism är att de tycks förutsätta att det som framställs eller representeras i ett konstverk också måste existera utanför konstverket, ha en av konstverket oberoende existens. Hermeréns definition av fenomenell realism säger att ett villkor för att X skall vara en representation av Y är att X ses som Y "i.e. as Y would appear to normal beholders under standard light conditions" och i definitionen av kognitiv realism talar han om de egenskaper "the artist /.../ believes that Y has" (Hermerén 19-83:134;135). Det är svårt att se att Y överhuvudtaget skulle kunna "appear to normal beholders" och att Y kan sägas ha några egenskaper överhuvudtaget om Y inte existerar. När Tormeys talar om "the appearance of a three-dimensional object" i sin beskrivning av fenomenell realism och om "the pictorial portrayal of objects as they are believed to be" i beskrivningen av kognitiv realism (Tormey & Farr Tormey 1979:289;290) förutsätts att de objekt som representeras också faktiskt existerar. Annars kan man inte tala om "the appearance of objects" eller om "the pictorial portrayal of objects".

Om jag uppfattat dessa definitioner rätt, kan konstverk vars motiv är mytologiska och konstverk som t.ex. representerar icke-existerande landskap varken vara realistiska i fenomenell eller kognitiv mening. För att en representation X skall vara en kognitivt realistisk representation av Y kräver både Tormeys och Hermerén att X representerar de egenskaper som Y tros ha. Det är alltså ingalunda nödvändigt att Y faktiskt (eller enligt vår uppfattning eller vår tids vetande) har de egenskaper som framställs i X. Däremot torde Tormeys och Hermerén förutsätta att det är nödvändigt att Y faktiskt existerar, inte bara att konstnären som velat ge en kognitivt realistisk representation av Y tror eller antar att Y existerar.

Hermerén illustrerar sina distinktioner med en skissartad analys av

en medeltida framställning av israeliternas tåg över Röda havet och hur Moses med sin stav klöv havet i två delar och torrlade det för att israeliterna skulle undgå de förföljande egyptierna (2 Mos.14). Herrade de Landsbergs (St. Odilia) illustration ur *Hortus deliciarum* (ca 1175) kan ses som ett exempel på fenomenell realism, eftersom "the men and women, their clothes, faces, and weapons /.../ are depicted as they might appear to someone looking at them from the side" (Hermerén 1983:136). Emellertid kan, enligt Hermerén, de element i verket som visar hur Moses klyver havet med sin stav ses både som exempel på fenomenell realism och på kognitiv realism:

However, it may be argued that it is also possible to interpret the right half of the picture as an example of cognitive realism. In other words, the idea is then that the artist has not depicted the sea as it would appear to a normal beholder - certainly not from the same position, distance and angle as the people in the painting are seen - but rather as having the properties the artist (or the commissioner) believed it has - or had at that particular moment in history. (Hermerén 1983:136)

Hermerén talar i sin analys av detta konstverk om två delar som kan analyseras separat men framhåller att konstverket som helhet var avsett "to represent the passage of the Red Sea" (Hermerén 1983:136). Motivet i detta konstverk är alltså en händelse som konstnären tror har inträffat och det är denna händelse han vill representera på ett realistiskt sätt. Om tåget över Röda havet inte har inträffat, eller inte skett på det sätt som konstnären (och den bibliska traditionen) tror, är det då fortfarande fråga om kognitiv realism? Det är ju inte bara enskilda objekt som människor, vapen, djur, en stav och vatten som representeras i detta konstverk; det är med hjälp av dessa framställda objekt som en händelse, nämligen tåget över Röda havet representeras. Om Hermerén och Tormeys menar att en kognitivt realistisk representation av ett fenomen förutsätter att de fenomen, enskilda objekt eller typer av objekt, enstaka händelser eller typer av händelser, som representeras i ett konstverk också måste existera, kan endast konstverk som representerar existerande objekt och händelser eller objekt och händelser som vi tror existerar, vara kognitivt realistiska.

Om ett konstverk är kognitivt realistiskt eller inte är i så fall inte beroende av konstnärens verklighetsuppfattning utan av vår verklighetsuppfattning. Vår verklighetsuppfattning är således i detta fall utslagsgivande när det gäller frågan huruvida en representation är kognitivt realistisk eller inte. Enligt detta resonemang kan ett

verk som en kritiker, konsthistoriker eller konstfilosof bedömer som kognitivt realistiskt, enligt andra sakna egenskapen att vara kognitivt realistiskt. Om däremot konstnärens verklighetsuppfattning, hans uppfattning om vad som finns och inte bara hans uppfattningar om beskaffenheten hos företeelser och objekt, är av avgörande betydelse för en representations kognitiva realism, är det fråga om ett annat och vidare begrepp kognitiv realism. Michelangelos fresk *Den Yttersta Domen* (1534-41) är sannolikt kognitivt realistiskt i begreppets vida mening, men är för många nutida bedömare inte kognitivt realistiskt i begreppets snävare bemärkelse. Man kan enligt min mening inte med säkerhet avgöra om Tormeys och Hermerén, när de inför termen "kognitiv realism" har det vidare eller det snävare begreppet kognitiv realism i tankarna.

I denna diskussion av begreppet kognitiv realism har jag utgått från att Tormeys och Hermeréns syn på kognitiv realism inom konsten och att deras definitioner av detta begrepp är mycket lika varandra. Tormeys och Hermeréns uppfattningar visar en överensstämmelse på väsentliga punkter vilket gör att jag hittills inte tagit hänsyn till skillnaderna i deras definitioner.

Det finns en skillnad mellan Tormeys och Hermeréns analyser av kognitiv realism som är av vikt i detta sammanhang. De exempel på kognitiv realism som Tormeys resp. Hermerén ger, hör, så vitt jag kan se, till olika kategorier. Tormeys ger s.k. "X-ray art" från Australien, Melanesien och Alaska som exempel på kognitiv realism medan Hermerén exemplifierar begreppet med den medeltida illustrationen av israeliternas tåg över Röda havet. I "X-ray art" representeras t.ex. en fisk i genomskärning; upphovsmännen eller upphovsmannen har återgivit fiskens anatomi som de trodde att den ser ut i verkligheten. Fiskar är ju en existerande djurart och upphovsmännen till den bild, Tormeys använder som exempel på kognitiv realism, trodde att de korrekt återgivit fiskens anatomi.

Om man framställer en "röntgenbild" av en kentaur, dvs. återger detta fantasidjurs anatomi genom att framställa ett människohuvuds anatomi som man tror att det är beskaftat och återger den antagna anatomiska strukturen hos de delar av en hästkropp som utgör resten av kentaurens kropp, är det då frågan om kognitiv realism i Tormeys mening? Jag kan inte se att det finns något entydigt svar på denna fråga. I Hermeréns exempel på kognitiv realism har vi att göra med en representation av olika objekt (människor, djur, vapen, havet, m.m) som samtidigt gör anspråk på att vara en representation av en händelse, nämligen israeliternas tåg över Röda havet. Hermeréns

exempel på kognitiv realism är i överensstämmelse med hans egen definition, under förutsättning att det är meningsfullt att säga att en representation X (konstverket) kan ha de egenskaper konstnären tror att Y har oberoende av om Y existerar eller inte och oberoende av om Y har inträffat eller inte.

Som avslutning på denna diskussion av begreppet kognitiv realism och av Tormeys och Hermeréns analyser skall jag skissera tre olika begrepp kognitiv realism, som är besläktade, men ändå olika i fundamentala avseenden:

(A) X är en kognitivt realistisk representation av Y om och endast om (1) Y är ett fenomen som existerar (eller har existerat eller kommer att existera) och (2) de egenskaper som tillskrivs Y i representationen X är sådana egenskaper som Y faktiskt har.

(B) X är en kognitivt realistisk representation av Y om och endast om (1) Y är ett fenomen som existerar och (2) de egenskaper som tillskrivs Y i representationen X är sådana som upphovsmannen till X tror eller antar att Y har.

(C) X är en kognitivt realistisk representation av X om och endast om (1) upphovsmannen till representationen X tror att Y existerar och (2) de egenskaper som tillskrivs Y i representationen X är sådana som upphovsmannen till X tror eller antar att Y har.

Begreppet kognitiv realism (A) är det starkaste och kanske också därför det svåraste att tillämpa. Det är dock uppenbart att man i vissa realismdiskussioner haft detta eller ett liknande begrepp kognitiv realism i tankarna. När man säger att ett konstverk är realistiskt betyder detta åtminstone ibland att verket är kognitivt realistiskt i denna mening. Begreppet kognitiv realism (B) är vidare än (A) men snävare än (C). Mycket av den föreställande bildkonsten kan inte vara kognitivt realistisk i denna mening (B) eftersom det första kravet inte är uppfyllt. Enligt (C) kan däremot all föreställande konst som framställer någonting upphovsmannen tror existerar vara kognitivt realistisk.

En tillfredsställande analys av de tre begrepp som här skisserats skulle kräva en utförlig diskussion och precisering av de begreppskännetecken som räknats upp och begreppens eventuella fruktbarhet borde demonstreras genom exemplifieringar. En sådan uppgift faller emellertid utanför ramen för detta avsnitt. Jag har här bara velat peka på alternativa analyser av begreppet kognitiv realism eller alternativa begrepp kognitiv realism, som förefaller mig vara minst lika intressanta som Tormeys och Hermeréns begrepp kognitiv realism.

Hermerén och Tormeys diskuterar i sina utläggningar av begreppet

kognitiv realism enbart målningar som på ett eller annat sätt framtäller ett objekt av något slag eller m.a.o. representerar ett objekt eller en företeelse. Abstrakt konst kan sålunda enligt deras uppfattning inte vara kognitivt realistisk.

Många konstnärer, konsthistoriker, konstfilosofer och kritiker har emellertid hävdad att icke-föreställande eller abstrakt konst har förmågan att förmedla insikter om verkligheten. Modernismens ledande konstnärer och teoretiker har i försvaret av modernistisk konst hävdad att det föreställande måleriet tillhör en förgången epok och bara förmår återge eller representera tingens och verklighetens yta. Enligt modernismens etos är det den modernistiska konsten och dess avvikelser från en "realistisk" verklighetsåtergivning som är den sanna realismen.

I uppsatsen "Om realismen i konsten", som vi berört i avsnitt 2.5, säger Roman Jakobson följande om olika konstriktningars realismanspråk:

Klassicisterna, den känslösamma skolan, delvis romantikerna, till och med artonhundratals-"realisterna", i stor utsträckning symbolisterna, och slutligen futuristerna, expressionisterna osv. har ständigt på nytt och med stort eftertryck hävdad att troheten gentemot verkligheten, med ett ord realismen, är den grundläggande principen i deras estetiska program. (Jakobson (1921) 1974:55)

Realismanspråken hos de konstriktningar Jakobson nämner, grundar sig dels på uppfattningen att verkligheten är mångdimensionell och att vissa aspekter av verkligheten är mera väsentliga och grundläggande än andra, dels på uppfattningen att det är konstens uppgift att ständigt pröva nya uttrycksformer som avslöjar och uppenbarar väsentliga aspekter av verkligheten. Den konst som enligt sina anhängare och utövare fyller denna funktion kallas ibland "realistisk" på grund av, som Jakobson säger, "troheten mot verkligheten".

I kapitlet "On Rightness of Rendering" i *Ways of Worldmaking* gör Nelson Goodman en distinktion mellan "vanlig" realism som följer accepterade och dominerande konventioner och en realism som avviker från dessa konventioner och avtäckar eller uppenbarar nya aspekter av verkligheten. Den första typen av realism beskriver Goodman på följande sätt:

According to the more frequent usage, a picture is realistic to the extent that it is correct under the accustomed system of representation; for example, in the present Western culture, a picture by Dürer is more realistic than a picture by Cezanne. (Goodman 1978:130)

Den andra typen av realism, som kunde kallas "kognitiv" eller "ontologisk" realism, beskriver Goodman i följande passage:

When a painter or photographer makes, or discloses to us, erst-while unseen aspects of a world, he is sometimes said to have achieved a new degree of realism by discovering and presenting new aspects of reality. What we have here, in representation under a right system strange to us, is realism in the sense not of habituation but of revelation. (Goodman 1978:131)

Både konstnärer, konstkritiker och konstfilosofer har försvarat och motiverat avvikelser från Hermeréns och Tormeys "phenomenal realism" genom att åberopa en högre eller sannare realism. Om förhållandet mellan realism och modernism och modernismens realistiska anspråk har Ulf Linde följande att säga i essäsamlingen **Spejare** (1960):

Monet, Picasso, Mondrian och Kandinsky hade alla skapat bildformer som på sin tid framstod radikalt nya, och hos dem alla stod en realistisk pretention som något centralt. De gjorde sina uppfinningar inför verklighetens väsen - sådant de uppfattat det. De var kompromisslösa radikaler som vände ryggen åt traditionen för att söka sanningen direkt ur naturen - den enda de erkände var den realistiska från Courbet. (Linde (1960) 1984:19)

Albert Gleizes och Jean Metzinger talar i sitt berömda manifest "Du Cubisme" (1912) om två typer av realism: "L'aspiration réaliste se dédouble en réalisme superficiel et en réalisme profond. Celui-là appartient aux Impressionnistes: Monet, Sisley, etc., celui-ci à Cézanne" (Gleizes & Metzinger 1912:7).¹³ De betraktar Courbet som en föregångare och uppfattar sig själva och den kubistiska konsten som realistisk i djupare mening (Gleizes & Metzinger 1912:44).

Sitt förhållande till Courbets realism beskriver de med följande metaforer:

La réalité est plus profonde que les formulaires académiques, et plus complexe aussi. Courbet fut celui qui contemple l'Océan pour la première fois et qui, divertí par le jeu des flots, ne songe pas aux profondeurs (Gleizes & Metzinger 1912:6-7)

Courbets realism är som vågornas spel på ytan, modernisten undersöker däremot djupen och försöker uttrycka och återge dem i sin konst. Avsteg från den realistiska stil som utbildades i Courbets efterföljd kan motiveras på många sätt.

Vincent van Gogh, som i många avseenden delade den realistiska rörelsens ideal och målsättningar,¹⁴ uttrycker sina realistiska ambi-

tioner på följande sätt i ett brev 1885 till brodern Theo

Säg till Serret att jag skulle bli förtvivlad om mina figurer var korrekta, säg honom att jag inte vill vara akademiskt korrekt, tala om för honom att jag anser att ifall man fotograferar en man som gräver, så skulle han säkert inte längre gräva.

/---/

Säg honom att Millet och Lhermitte, enligt mitt sett att se är sanna målare därför att de framställer tingen inte som de är, när man torrt analyserar dem, utan som dessa konstnärer: Millet, Lhermitte, Michelangelo känner tingen. Tala om för honom att min stora åstundan är att lära mig göra sådana felaktigheter, sådana avvikelser, bearbetningar och förändringar av verkligheten, som måtte bli, lögner om man så vill, men också - sannare än den bokstavliga sanningen. (v.Gogh, Verzamelde Brieven no. 418, s.52, min övers.)¹⁵

Avvikelsen från en konventionell realism motiveras av en önskan att uppnå en större verklighetstrohet och uttryckskraft. Wassily Kandinsky säger i artikeln "Betrachtungen über die abstrakte Kunst" (1931) att det abstrakta måleriet ger människan möjlighet "unter der Oberfläche der Natur sein Wesen, seinen 'Inhalt' zu spüren" och tillägger att den s.k. abstrakta konsten inte utesluter en "förbindelse" med naturen, "im Gegenteil /ist/ diese Verbindung grösser und intensiver /.../ als je in jüngster Zeit" (Kandinsky (1931) 1955:141-2). I den programmatiska artikeln "abstrakt oder konkret?" (1938) talar Kandinsky om konsten som skapare av nya världar:

Zum Ausdruck wird bei jedem neuen echten Werk eine, noch nie dagewesene Welt gebracht. Also ist jedes echte Werk eine Neuentdeckung - neben die bereits bekannten Welten wird eine neue, bis dahin unbekannte Welt gestellt. (Kandinsky (1938) 1955:214)

Den abstrakta konsten, som Kandinsky föredrar att kalla "konkret", "stellt /.../ neben die 'reale' Welt eine neue, die äusserlich nichts mit der 'Realität' zu tun hat. Innerlich unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen der 'kosmischen Welt'" (Kandinsky (1938) 1955:215).

En annan av det abstrakta måleriets förgrundsgestalter, Piet Mondrian, ger följande epistemologiska eller om man så vill, ontologiska motivering för den abstrakta konsten i "Plastic art and pure plastic art" (1937):

To love things in reality is to love them profoundly; it is to see them as a microcosmos in the macrocosmos. Only in this way can one achieve a universal expression of reality. Precisely on account of its profound love of things, non-figurative art does not aim at rendering them in their particular appearance.

/---/

"art" is not the expression of the appearances of reality such as we see it, nor the life which we live, /.../ it is the expression of true life ... indefinable but realizable in plastics. (Mondrian (1937) 1947:60)

I sitt bidrag till manifestet **American Abstract Artists** (1946), "A new realism", hävdar Mondrian att den abstrakta konsten i själva verket är en form av realism. "Abstraction means reducing particularities to their essential aspect" (Mondrian (1943) 1947:17), säger han och på ett annat ställe förklarar han att:

all art is more or less realism. Men are conscious of life by the manifestation of reality. Reality here is understood to be the plastic manifestation of forms and not of the events of life. (Mondrian (1943) 1947:17)

De formuleringar vi här citerat och som lätt skulle kunna utökas med liknande "epistemologiska" och "ontologiska" uttalanden av andra modernistiska konstnärer är suggestiva och tankeväckande. Sådana uttalanden kan emellertid endast utgöra en utgångspunkt och tjäna som illustrationer om man vill ge en djupgående analys av representations roll i bildkonsten. Det finns givetvis många sätt att närma sig representationsproblemet i bildkonsten och många olika sätt att analysera de frågeställningar som ryms under rubriken "representationsproblemet i bildkonsten".

Följande två problemställningar är centrala i den konstfilosofiska diskussionen om representation i bildkonsten: "Vad eller vilka typer av objekt (företeelser eller ting) kan ett konstverk representera?" och "Vad innebär en realistisk representation?". I följande avsnitt skall jag diskutera några svar på dessa frågor och diskutera Nelson Goodmans teori om representation i bildkonsten relativt utförligt.

3.3 Representation, konvention och verklighet

När man söker ett svar på frågan vad ett bildkonstverk kan representera (avbilda, framställa, återge), skulle man kunna anlägga ett historiskt perspektiv och undersöka olika genrer inom måleriet från antiken till våra dagar. Man kan avgränsa en genre från en annan på olika sätt men motivet i ett konstverk tycks mig vara ett väsentligt kriterium för att skilja en genre från en annan. När man talar om kristen eller religiös konst, om mytologiskt måleri, landskapsmåleri, om porträttkonst eller om stilleben är det motivet eller

arten av motiv som är indelningsgrunden.

Ett annat tillvägagångssätt, som också är förankrat i ett historiskt betraktelsesätt, är att man beskriver och analyserar de motiv som är dominerande i olika skolbildningar och riktningar i bildkonsten. Man kan emellertid knappast säga att impressionistiska, expressionistiska eller surrealistiska konstverk huvudsakligen hör till en bestämd genre och att ett utmärkande drag hos impressionismen, expressionismen eller surrealismen som konstriktning, för att nu inte tala om den abstrakta konsten, är att ett visst slag av motiv dominerar. Visserligen kan det faktum att vissa bestämda motiv och inte andra dominerar vara ett karakteristiskt drag i en konstriktning eller konststil. Förkastandet av historiemåleriet är ett karakteristiskt drag för 1800-tals realismen i bildkonsten, för att nu nämna ett nära till hands liggande exempel.

Om man ställer sig uppgiften att göra en lista över de motiv, det som representeras i exempelvis impressionistiska konstverk utan att samtidigt intressera sig för hur motivet är framställt blir resultatet en poänglös katalog.

Jag tror det är befogat att säga att en analys av vad ett bildkonstverk representerar inte på ett meningsfullt sätt kan skiljas från frågan hur motivet är framställt. I modernistisk konst är ofta motivet av underordnad betydelse medan däremot det sätt på vilket motivet - när det finns ett tydligt motiv - är framställt är viktigt. När modernistiska konstnärer framför anspråken att i sin konst uttrycka och förmedla nya insikter och en ny vision av världen är det inte i första hand fråga om en utvidgning av motivkretsar, utan snarare om en förnyelse av de konstnärliga uttrycksmedlen, om formella och stilistiska element. Sådana anspråk står naturligtvis i skarp kontrast till Courbets och andra 1800-tals realisters uppfattning om vad realism i bildkonsten innebär. Man kan dock när det gäller modernisternas åskådning påstå att vissa element i den klassiska realistiska doktrinen bibehållits, nämligen kravet att konstnären skall vara uppriktig och att konsten skall vara ett adekvat uttryck för sin samtid. Det är här dock inte frågan om trohet mot den "yttre" verkligheten eller om en verklighetstrogen samhällsskildring utan om trohet gentemot det konstnärliga mediets natur som det uppfattas av modernistiska konstnärer. Det fenomen jag här försöker få grepp om, beskriver Linda Nochlin i följande formuleringar:

Probably the most interesting, and significant, of all these split-offs or transformations of Realist values, as far as the painting of the future was concerned, was the transformation of

the Realist concepts of truth or honesty to one's perception of the external physical or social world, to mean truth or honesty either to the nature of the material - i.e. to the nature of the flat surface -and/or to the demands of one's inner "subjective" feelings or imagination rather than to some external reality. (Nochlin 1971:236)

Kraven på sanning och trohet mot mediet och materialet är enligt Nochlin en viktig ingrediens i debatterna, programförklaringarna och kritiken under 1800-talets andra hälft, inte minst i diskussionerna om de dekorativa konsterna och arkitekturen. Därför menar Nochlin att "a good case can be made out for extending the term "Realism" /.../ to other fields of art: to architecture and the decorative arts particularly" (Nochlin 1971:209).¹⁶ Modernismens historiska förutsättningar i tidigare konstriktningar och dess uppkomsthistoria är som Nochlin påpekar, ett komplext problem men hon menar att en viktig förutsättning är kritiken av och reaktionen mot det realistiska måleriet och de realistiska doktrinerna, en reaktion som paradoxalt nog samtidigt innebär ett fullföljande av vissa sidor i den realistiska traditionen:

It is in the realm of the decorative arts that the anti-narrative, anti-anecdotal, anti-naturalist, anti-illusionistic, anti-historical bases of Modernist High Art are first and most clearly articulated, and first accepted; and it is in this area that the Realist virtues of probity, honesty, sincerity, straightforwardness and directness are "transvaluated" so that they now have their present "avant-garde" meanings. (Nochlin 1971:225)

Kravet på trohet mot materialet, vilket i detta fall innebär att formella element får stor betydelse och att ytor, färger och former framhävs, framförs enligt Nochlin mer eller mindre konsekvent i engelska tidskrifter om design och dekoration redan på 1840-talet och kulminerar i William Morris' skrifter och konstnärliga verksamhet. I denna engelska tradition finns, enligt Nochlin

The beginnings /.../ of the claims of the "rights" of objects, surfaces or materials, to their own "organic" kinds of expression, which is indeed one of the, if not chief, foundation stones of Modernism. (Nochlin 1971:230)

Enligt Nochlin kan alltså abstrakt, icke-föreställande konst vara realistisk i denna överförda eller partiella mening. Man skulle dock kunna invända följande. Att ett konstverk X representerar (framställer, avbildar, återger) Y (ett motiv eller innehåll) är ett nödvändigt villkor för att ett konstverk X är realistiskt. Detta inne-

bär att icke-föreställande konstverk eller icke-representrande konstverk automatiskt är icke-realistiska. Även om detta vore riktigt, betyder det bara att abstrakt konst inte är realistisk i en av termens många betydelser, vilket knappast är någon sensation, och att abstrakt konst kan vara realistisk i någon annan bemärkelse än den som kräver att ett realistiskt verk måste vara föreställande. Vi har här att göra med olika realismbegrepp och man skulle naturligtvis kunna invända att man inte i onödan bör utvidga användningen av den redan mångtydiga och vaga termen "realism" på det sätt Noehlin gör.

I det följande skall jag koncentrera mig på Nelson Goodmans teori om representation och realism i bildkonsten och de svar han ger på frågorna vad ett konstverk kan representera och hur ett konstverk representerar de objekt och företeelser det representerar.

Relationen mellan ett konstverk X och det konstverket representerar, Y, beskrivs ofta som en symbolrelation. Denna relation beskriver John Hospers på följande sätt i **Meaning and Truth in the Arts** (1946):

Whenever one item on our experience stands for another, the first item is said to **represent** the other, or to be a **symbol** of the other, while the thing symbolized or represented is called the referent of the symbol. (Hospers 1946:29)

Om X representerar Y är X en symbol för Y och Y är den referent X refererar till. Enligt Hospers' terminologi kan ett abstrakt konstverk varken representera eller symboliserar någonting; däremot har abstrakta konstverk uttrycksegenskaper, som dock inte har någonting med representation eller symbolfunktioner att göra (Hospers 1946:101-2).

Enligt Nelson Goodman är relationen mellan representation och symbolisering radikalt annorlunda. Representation är, enligt Goodman, en form av symbolisering, medan exemplifiering och uttryck är andra symboliska funktioner. Goodmans användning av termen "symbol" skiljer sig från de vanligaste användningarna av denna term i konstvetenskapliga, litteraturvetenskapliga och musikvetenskapliga texter.¹⁷ Om sitt bruk av termen "symbol" säger Goodman följande i introduktionen till **Languages of Art**:

"Symbol" is used here as a very general and colorless term. It covers letters, words, texts, pictures, diagrams, maps, models, and more, but carries no implication of the oblique or the occult. The most literal portrait and the most prosaic passage are as much symbols, and as "highly symbolic", as the most fanciful and figurative. (Goodman 1968:xi)

Det gemensamma för symboliska relationer är att symbolen refererar till någonting utanför sig själv. (Goodman 1968:52-3). Varje symbol har således det Hospers kallar "en referent". Abstrakt, icke-representerande konst representerar naturligtvis inga referenter, men kan däremot enligt Goodman exemplifiera egenskaper, som konstverket ifråga besitter och symboliserar därför också dessa egenskaper. I **Ways of Worldmaking** säger Goodman följande om den abstrakta konstens symboliska karaktär:

The properties that count in a purist painting are those that the picture makes manifest, selects, focuses upon, exhibits, heightens in our consciousness - those that it shows forth - in short, those properties that it does not merely possess but **exemplifies**, stands as a sample of. (Goodman 1978:65)

Ett konstverk som inte representerar någonting och som saknar uttrycksegenskaper kan alltså trots detta enligt Goodman vara en symbol "even though what it symbolizes be not things or people or feelings but certain patterns of shape, color, texture that it shows forth" (Goodman 1978:65). Enligt Goodman är all konst symbolisk till sin natur eftersom ett konstverk antingen representerar någonting, uttrycker någonting eller exemplifierar någonting: "Art without representation or expression or exemplification - yes; art without all three - no" (Goodman 1978:66).

Ett konstverk som exemplifierar någon eller några av de egenskaper det besitter, refererar till dessa egenskaper och symboliserar dem enligt Goodman. Däremot kan det inte vara fråga om realism, eftersom realism enligt Goodman förutsätter att konstverket inte bara refererar till ett objekt utan också representerar detta objekt. För att ett konstverk skall kunna representera ett objekt är det alltså inte tillräckligt att konstverket refererar till ett objekt. Konstverk som har uttrycksegenskaper och konstverk som exemplifierar sina egenskaper refererar ju också enligt teorin till dessa egenskaper. För att ett konstverk X skall kunna representera Y, måste X också denotera Y. Relationen mellan ett konstverk X som representerar Y är således i Goodmans teori, denotativ. Om ett konstverk X har uttrycksegenskapen Z eller om konstverket X exemplifierar egenskapen Z, så refererar X till Z, men denoterar inte egenskapen Z. (Goodman 1968:21-6 & 1978:102-5).

Goodmans tes att en representation är realistisk, inte på grund av någon likhet mellan representation X och objektet Y som repre-

senteras, återkommer vi till. Här gäller frågan vad eller vilka typer av företeelser ett konstverk kan representera. Ett konstverk kan representera konkreta objekt av olika slag: "I use 'object' indifferently for anything a picture represents, whether an apple or a battle" (Goodman 1968:5, not 2). Det är viktigt att observera hur Goodman använder termen "representera" och vilka betydelseskillnaderna är mellan uttrycken "X representerar Y" och "X symboliserar Y". Goodman kommenterar sitt språkbruk på följande sätt:

Some writers use "representation" as the general term for all varieties of what I call symbolization or reference, and use "symbolic" for the verbal and other nonpictorial signs I call nonrepresentational. (Goodman 1968:4 not 1)

Detta innebär att begreppet symbolisering är överordnat begreppet representation. Varje representation är en symbol, alla symboler är däremot inte representationer och kan därför inte heller vara realistiska.

Som vi sett är uttrycken "X representerar Y" och "X symboliserar Y" inte synonyma för Goodman, medan Hospers i den passage vi citerat från *Meaning and Truth in the Arts* uppfattar dem som liktydiga. Frågan vad ett konstverk kan representera är således för Hospers liktydig med frågan vad ett konstverk kan symbolisera.¹⁸

Ett konstverk eller delar av ett konstverk, säger Hospers, kan representera eller symbolisera någonting i tre olika bemärkelser. Det kan för det första vara fråga om en representation i betydelsen "imitation" av någonting utanför konstverket, det visuella mönstret i konstverket "avbildar" företeelser (personer, landskap, objekt) i verkligheten. Paul Cézannes målningar *La Montagne Saint-Victoire*, t.ex. avbildar Saint-Victoire och representerar i denna betydelse av "representera".¹⁹ För det andra kan ett konstverk representera någonting utanför sig själv i den meningen att konstverket framkallar associationer, intryck och tankar av olika slag. Man talar om representation i denna svaga mening främst i samband med musik och Hospers anser att "this weak usage of 'represent' and 'symbolize' deprives these words of an important part of their usual meaning" (Hospers 1946:49). För det tredje, menar Hospers, kan man tala om ett representationellt innehåll, oavsett om detta innehåll är en avbild av någonting utanför konstverket eller inte och oavsett om det framkallar associationer och intryck av ett speciellt slag eller inte:

colors and shapes are arranged in such a way as to represent a man, and the man exists in the painting regardless of whether he

is the likeness of any particular existing man outside the painting or not. (Hospers 1946:50)

Rembrandts porträtt *Homeros* (1663) är ett exempel på representation i denna bemärkelse. Det är denna tredje betydelse av "representation" man oftast har i tankarna när man säger att måleriet är en föreställande, "representational art", medan musik och arkitektur inte är det. Skillnaden mellan representation i den första och den tredje bemärkelsen kan åskådliggöras med följande exempel: "X representerar Innocentius III" (1) och "X representerar en enhörning" (2). I det första fallet representerar X någonting utanför själva konstverket, i det andra fallet saknar representationen en motsvarighet i verkligheten. Eftersom denotation enligt Goodman är en förutsättning för representation, är det i fall (2) inte fråga om representation i egentlig mening. Däremot föreställer bilden av en enhörning en enhörning. Distinktionen mellan den första och tredje betydelsen av "represent" eller "föreställa" hos Hospers, kan naturligtvis formuleras annorlunda. Arthur Danto t.ex. talar om "an internal sense of representation, having to do with the content of an imitation or picture or an action" och "an external sense, having to do with what an imitation or a picture or an action denotes" (Danto 1981:72). Denna distinktion är inspirerad av Freges distinktion mellan mening och referens ifråga om språkliga uttryck (Danto 1981:71-2).²⁰

Vi återvänder till Goodmans framställning och för att se hur han behandlar s.k. fiktiva representationer:

What, for example, do pictures of Pickwick or of a unicorn represent? They do not represent anything; they are representations with null denotation. Yet how can we say that a picture represents Pickwick, or a unicorn, and also that it does not represent anything? Since there is no Pickwick and no unicorn, what a picture of Pickwick and of a unicorn represent is the same. Yet surely to be a picture of Pickwick and to be a picture of a unicorn are not at all the same. (Goodman 1968:21)

Den skenbara paradoxen, nämligen att en bild av en enhörning representerar en enhörning och samtidigt inte representerar en enhörning, eftersom det inte finns några enhörningar, beror enligt Goodman på en dubbeltydighet hos uttrycket "X representerar Y". Ibland förutsätter man, när man använder uttrycken "X är en bild av Y" och "X representerar Y", att Y existerar oberoende av X, medan samma uttryck i andra sammanhang betyder att X är en bild av ett visst slag, dvs. en bild med motivet eller innehållet Y. Dessa båda betydelser av uttrycken "X är en bild av Y" och "X representerar Y" motsvarar i stort sett den

första och den tredje betydelsen av "representation" i Hospers' analys. Goodmans formulering och upplösning av denna dubbeltydighet förtjänar att citeras i sin helhet:

Saying that a picture represents a soandso is thus highly ambiguous as between saying what the picture denotes and saying what kind of picture it is. Some confusion can be avoided if in the latter case we speak rather of a "Pickwick-representing-picture" or a "unicorn-representing-picture" or a "man-representing-picture" or, for short, of a Pickwick-picture" or "unicorn-picture" or "man-picture". Obviously a picture cannot, barring equivocation, both represent Pickwick and represent nothing. But a picture may be of a certain kind - be a Pickwick-picture or a man-picture - without representing anything. (Goodman 1968:22)

Goodman hävdar, som vi sett, att "denotation is the core of representation" (Goodman 1968:5) och eftersom realistiska representationer är en form av representation, måste en representation X för att vara realistisk denotera Y. Y måste vara en existerande företeelse och denoteras av X. "Existera" måste här uppfattas, i tidlös mening, dvs. "X existerar" betyder antingen "X har existerat" eller "X existerar". En konsekvens av Goodmans teori är att det inte finns några realistiska bilder eller representationer av icke-existerande objekt och företeelser, vilket inte överensstämmer med våra språkliga och estetiska intuitioner och strider mot det gängse bruket av termen "realistisk" och "realism" i konstvetenskapliga och konsthistoriska texter.

Ett av Courbets mest kända verk, *Les Casseurs de Pierres* (1850), som ofta uppfattas som ett paradigmiskt realistiskt verk är realistiskt i Goodmans mening endast om de båda stenhuggarna som målningen föreställer har existerat i verkligheten. Nu råkar vi veta att Courbet, sin vana trogen, utgick från verkliga förebilder och sålunda har avbildat två verkliga stenhuggare.²¹ Om det däremot inte hade funnits någon information av det slag Courbet själv lämnat om denna målningens tillkomsthistoria, skulle vi inte kunna avgöra om verket är realistiskt eller inte.²²

Det skulle knappast falla någon konstvetare in, såvida han eller hon inte med själ och hjärta accepterat Goodmans teori om representation i bildkonsten, att avstå från att använda termen "realistisk" vid beskrivningen av en målning med t.ex. bibliska motiv, en holländsk interiör, ett landskap eller ett porträtt oberoende av om de i konstverken representerade objekten och företeelsen existerar i verkligheten eller inte och oberoende av om någon undersökning företagits för att fastställa ifall dessa konstverk representerar

någonting verkligt. Om man accepterar Goodmans analys av representation som en form av denotation är det i många fall omöjligt att avgöra om ett konstverk är realistiskt eller inte.²³ Om alla konsthistoriker och konstvetare vore Goodmanianer skulle diskussionerna om realism förvandlas till diskussioner i ontologi och livsåskådning, till diskussioner om vad som finns och vad som inte finns. Om en representation är realistisk eller inte, skulle då bli helt beroende av vad vi vet och vad vi tror om verkligheten.

Bilder är för Goodman symboler som ingår i ett symbolsystem och språket är en annan typ av symbolsystem. Enligt Goodman finns det på några fundamentala punkter påtagliga likheter i funktioner mellan dessa symbolsystem. Kapaciteten att denotera objekt utanför symbolsystemet är gemensamt för språket och bilden. I **Ways of Worldmaking** säger Goodman följande om denna likhet mellan språket och bilden:

Pictures and terms alike denote - apply as labels - to whatever they represent or name or describe. Names and such pictures as individual and group portraits denote uniquely, while predicates and such pictures as those in an ornithologist's guide denote generally. (Goodman 1978:102-3)

I **Languages of Art** säger Goodman att "the relation between a picture and what it represents is /.../ assimilated to the relation between a predicate and what it applies to" (Goodman 1968:5). På ett annat ställe hävdar han att "representations /.../ are pictures that function in somewhat the same way as descriptions" (Goodman 1968:30) och han tillägger att termen "description" avser "all predicates from proper names through purple passages, whether with singular, multiple, or null denotation" (Goodman 1968:30 n.25). Begreppet denotation är centralt i dessa tankegångar och i hela teorin. Begreppet denotation är ett primitivt begrepp i hans teori och kan därför inte förklaras eller definieras med hjälp av andra termer och begrepp.

Begreppet denotation är som ofta framhållits, både i diskussionerna om Goodmans teori och i andra sammanhang, långt ifrån entydigt.²⁴ Göran Hermerén t.ex., reagerar på följande sätt på Goodmans tes om denotation som en nödvändig förutsättning för representation:

I am puzzled by the meaning of "denote" in this context. According to Quine, "A denotes B" should be understood as "A is true of B." But what does it mean to say that a picture is true of Napoleon or of a unicorn? This seems to be just as problematic as "This picture represents Napoleon, etc." (Hermerén 1969:54)

Hermeréns skepsis är berättigad. Enligt Goodman kan en bild dock aldrig vara "true of" en enhörning eftersom det inte finns några enhörningar. Det kan enligt Goodmans teori inte heller finnas några bilder av enhörningar. Däremot finns det "unicorn-pictures" vilket inte är detsamma som "pictures of unicorns".

Bilder som är representationer liknar enligt Goodman beskrivningar och relationen mellan en bild och det den representerar liknar relationen mellan ett predikat och det predikatet är tillämpligt på. I citatet ovan från *Languages of Art* (Goodman 1968:30) sägs egennamn vara ett slags predikat med en unik denotation; generella termer som är predikat, har däremot multipel denotation. Den relevanta distinktionen här är mellan singulära och generella termer och frågan som uppkommer nu är vilka motsvarigheterna till singulära och generella termer är på bildens område. I *Ways of Worldmaking* hävdar Goodman, som vi sett, att porträttbilder har en unik denotation, medan illustrationer i en ornitologisk handbok har generell denotation. De förra motsvarar således singulära termer, de senare är exempel på bilder som motsvarar generella termer i överensstämmelse med Quines utläggning av skillnaden mellan singulära och generella termer i *Word and Object* (1960):

Semantically the distinction between singular and general terms is vaguely that a singular term names or purports to name just one object, though as complex an object as you please, while a general term is true of each, severally, of any number of objects. (Quine 1960:90-1)

De enda exempel på bilder med generell eller som Goodman säger, multipel denotation man finner i hans diskussioner av bilder är lexikon-illustrationer (Goodman 1968:26 & 1978:103). Några exempel på konstverk med multipel denotation ger Goodman inte, vilket han borde göra för att visa att analogin mellan predikat - som han till följd av sin nominalistiska hållning ser som ett slags etiketter ("labels", Goodman 1968:54-5) - och konstverk är hållbar. Trots att Goodman uttryckligen säger att en bild kan ha antingen singulär eller multipel denotation eller helt sakna denotation förefaller det som om han när det gäller konstnärliga bilder opererar med ett snävtare denotationsbegrepp, enligt vilket bilder antingen har singulär denotation eller ingen alls. Min misstanke om en inkonsekvens i Goodmans användning av termen "denotation" grundar sig på följande omständighet. I analysen av fiktiva bilder eller representationer säger Goodman nämligen följande:

The man in Rembrandt's Landscape with a Huntsman is presumably no actual person; he is just the man in Rembrandt's etching. In other words, the etching represents no man but is simply a man-picture, and more particularly a the-man-in-Rembrandt's-Landscape-with-a-Huntsman-picture. And even if an actual man be depicted here, his identity matters as little as the artist's blood-type. (Goodman 1968:26)

Den sista meningen i citatet innebär att också frågan om en bildframställnings realism eller brist på realism för Goodman är av underordnad betydelse. Av antagandet att Rembrandt i sin etsning inte framställt en verklig, existerande jägare ("no actual person"), drar Goodman slutsatsen att denna etsning saknar denotation (Goodman 1968:26). Om en bild som representerar en örn i ett lexikon har multipel denotation, dvs. denoterar varje örn men ingen specifik örn, kan man fråga sig varför representationen av jägaren i Rembrandt-etsningen inte skulle kunna ha multipel denotation; klassen av jägare är ju i motsats till klassen av enhörningar inte tom.

I artikeln "Recent Aesthetics in England and America" (1983) hävdar Roger Scruton, efter att ha konstaterat att "representation and denotation are the same relation" i Goodmans teori, att "denotation is the special case of reference exemplified by proper names and portraits - the case where a symbol labels one individual" (Scruton 1983b:11). Som en beskrivning av vad Goodman säger om denotation och referens är beskrivningen inte korrekt, däremot tycks Goodman i analysen av fiktiva representationer använda termen just på detta sätt.²⁵

Enligt Goodman kan en representation endast representera existerande ting och företeelser samt ting som har existerat och som denoteras av representationen ifråga. När en bild avbildar eller föreställer icke-existerande ting och företeelser är det således inte fråga om en representation. I det första fallet kan man säga att X representerar Y, i det andra fallet att X är en Y-representation. En representation kan vara både en Y-representation och representera Y. Courbets *Portrait de Baudelaire* (1845) är en Baudelaire-representation och representerar samtidigt Baudelaire. En representation som denoterar Y och således är en representation av Y behöver emellertid inte vara en Y-representation; Picassos berömda kubistiska porträtt av konsthandlaren Kahnweiler, *Portrait of Daniel Henry Kahnweiler* (1910) denoterar Kahnweiler och representerar honom, men är en *fact-representation*.²⁶

Både Baudelaireporträttet och Kahnweilerporträttet, eller för att uttrycka sig på Goodmanskt vis, Baudelaire-representationen och fa-cett-representationen har en denotation, vilket är förutsättningen för att dessa porträtt skall representera Baudelaire resp. Kahnweiler. I och med att denna förutsättning är uppfylld kan också frågan om dessa porträtts realism eller icke-realism resas. Kriteriet på en realistisk representation är enligt Goodman följande: "Just here, I think, lies the touchstone of realism: not in quantity of information but in how easily it issues" (Goodman 1968:36) och han gör följande förtydligande:

Realism is relative, determined by the system of representation standard for a given culture or person at a given time. Newer or older or alien systems are accounted artificial or unskilled.

/---/

This relativity is obscured by our tendency to omit specifying a frame of reference when it is our own. "Realism" thus often comes to be used as the name for a particular style or system of representation. (Goodman 1968:37)

"Realism is a matter of habit" säger Goodman på ett annat ställe (Goodman 1968:38). Detta innebär att Kahnweilerporträttet, som man intuitivt skulle vilja karakterisera som icke-realistiskt, mycket väl kan vara realistiskt för kännare av kubismens stil- och uttrycks-medel.

Det är på sin plats att understryka att Goodmans huvudintresse gäller analysen av representationens natur i bildkonsten och att han betraktar frågan om realism som en "minor question" (Goodman 1968:34). Som vi sett är all konst enligt Goodman symbolisk till sin natur: "To function as a symbol in some way or other is not in itself to function as a work of art" (Goodman 1978:67). Konstverk är symboler av ett speciellt slag och Goodman anger "five symptoms of the aesthetic" som särskiljer konstverk från andra symboler.²⁷

Symbolisering är för Goodman konstens kärna och symbolisering har en kognitiv funktion. Scruton beskriver Goodmans uppfattning på följande sätt:

For Goodman, as for the Idealist, the aesthetic and scientific attitudes are contiguous members of a single spectrum; the motive of each is curiosity and the end awareness. (Scruton 1974:189).

Goodman säger själv i **Languages of Art** att "use of symbols beyond immediate need is for the sake of understanding, not practice; what compels is the urge to know, what delights is discovery" (Goodman

1968:258). I **Ways of Worldmaking** uttrycker Goodman sin kognitivism i följande värtaliga formuleringar:

The worlds of fiction, poetry, painting, music, dance, and the other arts are built largely by such nonliteral devices as metaphor, by such nondenotational means as exemplification and expression, and often by use of pictures or sounds or gestures or other symbols of nonlinguistic systems. Such worldmaking and such versions are my primary concern here; for a major thesis of this book is that the arts must be taken no less seriously than the sciences as modes of discovery, creation, and enlargement of knowledge in the broad sense of advancement of the understanding, and thus that the philosophy of art should be conceived as an integral part of metaphysics and epistemology. (Goodman 1978:102)

De kognitiva funktioner Goodman talar om uppfylls mer eller mindre väl av alla estetiska symboler oavsett om de är representationer eller inte. Realistisk konst och konst med kognitiva funktioner är inte samma sak för Goodman. Symboler utan denotation är för Goodmans likställda ur kognitiv synpunkt med symboler med denotation:

Some depictions and descriptions /.../ do not literally denote anything. Painted or written portrayals of Don Quixote, for example, do not denote Don Quixote - who is simply not there to be denoted. Works of fiction in literature and their counterparts in other arts obviously play a prominent role in worldmaking; our worlds are no more a heritage from scientists, biographers, and historians than from novelists, playwrights, and painters. (Goodman 1978:103)

Av diskussionen av Goodmans teori om representation i bildkonsten framgår att det hos honom inte finns plats för något stilistiskt realismbegrepp. Denotation är en nödvändig förutsättning för representation och representationer är mer eller mindre realistiska beroende på hur lätt vi känner igen en representation som en symbol för sitt objekt. Vi kan i förbigående notera att det allra mesta av den litteratur som betecknas som realistisk i en eller annan bemärkelse inte kan vara realistisk i Goodmans mening. Även i den mest "verklighetstroga" person- och samhällsskildring har vi för det mesta att göra med fiktiva gestalter, dvs. med beskrivningar som saknar denotation.

Lika lite som det finns plats för ett konsthistoriskt och stilistiskt realismbegrepp hos Goodman, finns det plats för ett litteraturhistoriskt epok- och stilbegrepp realism. Den enda litteratur som enligt Goodmans kriterier kan vara realistisk är skildringar av verkliga händelser och personer, som i Truman Capotes **In Cold**

Blood (1965). Dessa slutsatser kan förefalla förhastade eller åtminstone överdrivna med tanke på att Goodman i ett senare arbete försökt differentiera mellan olika typer av litterär och bildkonstnärlig realism. Det är dessa modifikationer jag skall kommentera.

I **Of Minds and Other Matters** (1984)²⁸ har Goodman modifierat sina uppfattningar i vissa avseenden och framför bl.a. nya synpunkter på realism i litteraturen. Dessa reflektioner förefaller mig emellertid vara av ad hoc-karaktär och t.o.m. motsägelsefulla. På ett ställe påstår Goodman att realism i litteratur "depends upon the telling rather than the told" och tillägger att "realism is a matter of the familiarity of symbols used in the telling" (Goodman 19-84:125). På ett annat ställe säger han däremot följande om realism i litteraturen:

The distinction between a realistic and an unrealistic story usually lies rather in what is said than in how. The difference that make **Crime and Punishment** more realistic than Grimms's **Fairy Tales** are rather in the told than in the telling. (Goodman 19-84:128)

Detta citat härstammar från en uppsats "Three Types of Realism" (19-81), där Goodman skiljer mellan olika former av realism. Den första formen av realism beskriver han på följande sätt: "Realism /.../ depends upon familiarity; the pictures in the accustomed, standard mode of representation count as the more realistic" (Goodman 19-84:127). Här är det fråga om det Goodman i **Languages of Art** kallar "realism of representation". Den andra typen av realism beskriver han på följande sätt:

Although realism /.../ may sometimes be associated with revelation, this should not be taken to imply that representation of any sort consists of faithful reporting on "the real world". For there is, I maintain, no such thing as the real world, no unique, ready-made, absolute reality apart from independent of all versions and visions. Rather, there are many right world-versions, some of them irreconcilable with others; and thus there are many worlds if any. (Goodman 1984:127).

Denna passage är ett värtaligt uttryck för Goodmans grundsyn, som han kallar "radical relativism" och "irrealism" (Goodman 1978:x).²⁹ Man kan naturligtvis fråga sig om talet om "den verkliga världen" förutsätter, som Goodman tycks mena, att man antar att det finns en "unique, ready-made, absolute reality". Frågan huruvida världen eller verkligheten kan sägas vara helt och hållet en produkt av olika världsuppfattningar och världsversioner skall jag inte diskutera, ej

heller uppfattningen att de olika världarna i någon mening är likställda.³⁰

"Realism" kan enligt den ovan citerade passage alltså syfta på nya framställningssätt i konsten, "a new mode of representation /.../ so fresh and forceful as to achieve what amounts to a revelation" (Goodman 1984:127).

I den tredje formen av realism som Goodman diskuterar är det varken fråga om "familiarity" eller "revelation" (Goodman 1984:128). Denna typ av realism illustreras med följande exempel

Hieronymous Bosch' *Garden of Delight*, standard enough in mode of representation, is hardly realistic but is rather, by virtue of its subject-matter, fantastic. Realism of the sort missing here would seem, speaking very loosely, to depend upon depiction of actual as contrasted with imaginary beings, things, or events, rather than upon mode of depiction. A Dürer and a Braque portrait of an actual person are both realistic in this sense, while even a Dürer drawing of a dragon is not. (Goodman 1984:128)

Det konstverk av Hieronymus Bosch som Goodman refererar till är således realistiskt till framställningssättet ("mode of representation") men icke-realistiskt i ett annat avseende eftersom de monster som avbildas inte existerar. För att ett konstverk skall kunna representera någonting, måste det enligt teorin i *Languages of Art* denotera det som representeras. Här saknar emellertid representationen denotation och som Goodman framhåller: "There is nothing that does not exist, no unicorns or centaurs or fairies or dragons to be depicted or described" (Goodman 1984:128). Likväl kan konstverk som är icke-realistiska inte likställas med "those representing nonexistent things, beings, or events" eftersom

many soandso-pictures and soandso-descriptions that denote no actual soandsos are realistic in the third way; even the most realistic fiction may describe no actual people and relate no actual events. (Goodman 1984:129)

Å ena sidan är en bild av icke-existerande väsen och företeelser icke-realistisk i denna tredje bemärkelse, å andra sidan hävdar Goodman att dessa bilder "cannot be identified with those representing nonexistent things, beings, or events" (Goodman 1984:128). Vilka är då kriterierna på denna tredje typ av realism? "Realism of the third kind, we are inclined to say, depends on the nature of the subject-matter" menar han (Goodman 1984:129-30). Om kriteriet på realism resp. icke-realism, är motivets eller ämnets beskaffenhet ("subject-matter"), är det då inte frågan om realism i den första

bemärkelsen, nämligen när en representation har denotation och när det är lätt att se vad representationen ifråga denoterar?

Goodman avslutar sin diskussion av de tre formerna av realism med påpekandet att "realism, like reality, is multiple and evanescent, and no one account of it will do" (Goodman 1984:130). Det är lätt att instämma i denna slutsats. Det är svårare att se att Goodmans semantiska eller semiotiska analyser³¹ skapar den klarhet kring realismproblemet i konst och litteratur som han eftersträvar.

3.4 Sammanfattning

I detta kapitel har jag diskuterat några aspekter av det konstvetenskapliga realismbegreppet. Som vi sett, förespråkade anhängarna av den programmatiska realismen i Frankrike, realismen som en generell estetisk doktrin som skulle tillämpas både i bildkonst och i litteratur. Courbet framstod för dem som den realistiske målaren par excellence och i konsthistorien betraktas Courbets verk som realistiskt i paradigmatiskt mening.

Realisterna ville bryta radikalt med den klassicistiska och romantiska traditionen och skapa en tidsenlig avant-gardistisk och demokratisk konst. Som vi sett i avsnitt 3.1 betonar flera av de konstforskare som undersökt förhållandet mellan den romantiska traditionen och den realistiska konsten att traditionsbrottet är mindre radikalt än realisterna själva trodde.

Som Linda Nochlins undersökning *Realism* visar finns det en påtaglig kontinuitet, inte bara mellan romantisk och realistisk konst och konstuppfattning utan också mellan realismen och modernistiska riktningar. Många modernister reagerade i namnet av en ny realism mot det man kan kalla den klassiska realismen.

Kravet att konsten skall vara trogen mot verkligheten var ett grundläggande realistiskt krav. Många av modernismens pionjärer ansåg att konsten måste bryta med den klassiska realismen för att kunna uppfylla detta krav. Den klassiska realismen framstod som ytlig medan modernismen lanserades som realism i djupare mening.

Som framgår av vår diskussion av Peter Sagers och andras analyser av några nutida konstriktningar har termerna "realism" och "realist" fortfarande en stark suggestionskraft. Därför dyker det upp nya realismer som i allt väsentligt skiljer sig från både den klassiska 1800-tals realismen och den modernistiska konsten.

I avsnitt 3.2 och 3.3 diskuterades några filosofiska analyser av begreppen representation, fenomenell och kognitiv realism. Tormeys

och Hermeréns analyser av det sistnämnda begreppet kan betraktas som preciseringar och explikationer av vissa användningar av termen "realism" på det konstvetenskapliga området. Så vitt jag kan se är en konsekvens av deras begreppsbestämning att ett konstverk kan vara kognitivt realistiskt endast när det representerar existerande ting och företeelser. Om man däremot använder termen "kognitiv realism" i en vidare betydelse kan även icke-föreställande konst vara kognitivt realistisk.

För Goodman har konsten i likhet med språket och andra symbolsystem kognitiva funktioner. Den skapar och upptäcker nya världar. Konstens kognitiva funktioner är dock enligt Goodmans teori i *Languages of Art* inte beroende av någon eventuell realism.

I senare realismanalyser i konsten räknar Goodman med flera former av realism och skiljer mellan olika betydelser hos termen "realism".

Goodmans begreppsexplikationer gör emellertid inte rättvisa åt den varierande och mångfaldiga användningen av termerna "realism" och "realistisk" på det konstvetenskapliga området. Han tar mycket liten hänsyn till den språkliga och teoretiska praxis som finns på konstområdet och i hans undersökningar saknas både det historiska och institutionella perspektivet.³² Konsten kan betraktas som ett språk och semantiska och semiotiska undersökningar har sitt berättigande, men ett renodlat semantiskt perspektiv förmår varken fånga konstens natur eller realismernas mångfald.

SUMMARY

Concepts of Realism in Literature and Art A Historical and Philosophical Study

As the title indicates, the purpose of this work is to discuss various kinds of realism in literature and art from an historical perspective and a conceptual point of view. My aim is not to formulate yet another theory of realism and a new definition of realism in the arts which claims superiority over existing theories and definitions of this difficult concept.

My aim is descriptive and critical rather than systematic and constructive. Even a passing acquaintance with the literature on realism in art and literature will convince the reader of the multiple and varied uses of the terms "realism" and "realist".

There is first of all the historical sense or senses of these terms. When Champfleury, Duranty or Courbet are said to be realists it is normally this historical sense of the term that is presupposed. When we say that Joyces' *Ulysses* is a realistic work or that it is a supreme achievement of realism, we do not imply that Joyce belonged to any historical school which called itself "realistic" or to a realistic tradition. What is meant by calling Joyces' work "realistic" can perhaps be explained in the following way. He did not belong to any school which embraced a programmatic realism, like the French "l'école réaliste" of Champfleury and Duranty, but his novel is realistic because it gives a true picture of life, truer than that of most writers belonging to one of the many realistic schools. As one critic puts it, Joyce tried to attain absolute realism (Parrinder 1984:117). Another way of putting it is to say that in *Ulysses* aspects of human life of great importance and relevance are revealed.

For many scholars and critics Flaubert remains the paradigmatic realistic novelist. The fact that he endeavoured to represent "a slice of life" and to represent accurately some aspects of contemporary life is, no doubt, often the reason for calling him a realist. But there is also something else people have in mind, at least sometimes, when they say Flaubert is a realist, namely the fact that Flaubert explicitly formulated the technical ideal of the absence of the author and the ideal of "impassibilité". A third-person narrative which doesn't in any obvious way reveal the authors' attitude to the told and in this sense achieves objectivity, is sometimes said to be realistic, regardless of the theme of the work.

The three senses or uses of "realism" sketched so far can be summarized in the following way. To say that a writer or a critic is a realist means sometimes that he is an adherent of a programme which labels itself "realistic". The demand that the artist concern himself with contemporary social reality was an important feature of this doctrine. Therefore writers and painters who, without belonging to the circle of Champfleury or Duranty and without subscribing explicitly to the programme of "l'école réaliste", but who made it their aim to represent contemporary society in an unvarnished manner, were also regarded as realists by the public and the critics. This is the reason, or part of the reason, why writers like Balzac and Flaubert came to be associated with realism and eventually entered the history of literature as realists.

In the second sense every writer who reveals important aspects of reality is a realist. This use of the term, which has obvious normative implications, accounts for the widespread conviction that realism in art is essentially relative, if not subjective. Many writers from Homer to Kafka have been considered "realists" in this sense.

A writer is a realist in the third sense of the term if he conforms to certain technical or formal requirements such as objectivity, third-person narration and the like. Many writers who do not meet the requirements of realism according to the first and second uses of the term can be realists in this third sense. Science-fiction, for example, can be realistic in this technical or formal sense.

I have presented three senses or uses of the terms "realism" and "realistic", which can be combined in many different ways and yield a number of different sets of criteria of realism and different concepts of realism.

In the literature on literary realism expressions like "social realism", "socialist realism", "critical realism", "psychological realism", abound (Cf. Grant 1970:1). Some of these expressions have a certain stability because they are part and parcel of a theory and an aesthetic program, others are used more casually. The great variety of uses of "realism" and the proliferation of theories and explanations of realism invite the following questions: Is there a core meaning of "realism" which is common to all uses of the term and can the concept of realism be given a definition in terms of necessary and sufficient criteria or properties? Many art historians, historians of literature, critics, literary theorists, aestheticians and philosophers of art have thought so. The issue of definitions of

concepts in aesthetics is a controversial one. However, it is always possible to give a definition of "realism" if we by "definition" mean stipulation. It is obviously also possible and desirable to formulate theories about realism. To the problem of defining the concept of realism in terms of necessary and sufficient properties I will return at the end of this summary.

Theories of realism are however a very mixed bag. Many theories of realism presuppose that we already know what "realism" means and proceed to give sociological and historical explanations of the phenomenon called "realistic literature" or interpretations and evaluations of literary works categorized as realistic. Some theories of realism, on the other hand, seek explicitly to define the concept of realism and to circumscribe the phenomenon of realism in literature and art.

My inquiry into various conceptions and concepts of realism is motivated by two simple but basic questions: What do critics, historians and theorists mean by "realism", and why have they said what they say about realism. It is clearly impossible for anyone to give an exhaustive answer to these questions, since it would involve investigating the development of Western art and literature, not to mention all the critical and theoretical writing on the arts, from the middle of the nineteenth century to the present. It is true that the nineteenth century, not inappropriately, is called the age of realism, but new forms of realism emerge constantly, the latest being the "dirty realism" of some American writers. Also, since prominent writers like Auerbach, Curtius or Lukács think there is a timeless or perennial realism, a complete account of realism in literature and art and of the conceptual issues involved would force us to review the whole of Western art and literature. It looks as if we need a preliminary conception of what realism is before we can embark on the project of investigating different kinds of realism and different concepts of realism.

The natural starting point for a historically oriented conceptual investigation of realism is the French debate on realism in the 1850s and the programme of the "l'école réaliste". The first use of the term "realism" as an aesthetic term occurs in France in the 1820s and in the 1850s and mainly due to the activities of Champfleury and Duranty and their collaborators, the term figures prominently in critical debates. The term, like so many other aesthetic terms, becomes a catchword and almost everything connected with the avant-garde is labelled "realist". As Champfleury remarked, the works of the unknown

German composer Wagner are regarded as "realistic" by the public because they are modern (Champfeury (1857 1967:272).

The proponents of realism in France in the 1850s tended to identify realistic art with good art, whereas for their critics the term "realism" was a term of opprobrium. When the propagandists of realism adopted the term "realism" to fight classicist and romantic views on art they knew what they were doing. The suggestion that realist art deals with reality and therefore is more valuable than other kinds of art which deal with fantasies and unreal dreamworlds, is a suggestion that is still very much alive.

Many revolutions in the arts have been carried out in the name of realism or rather in the name of a new realism. Few artists accept blithely the suggestion that they are unrealistic and that their art has nothing to do with reality. When the symbolists rejected realistic and naturalistic art in favour of their own art they did so in the belief that symbolist art and the symbolist conception of art gave a truer and deeper insight into the nature of reality. It is certainly no accident that many leading modernists like Kandinsky and Mondrian claimed to be more realistic than Courbet. It is obvious that a conceptual distinction between different kinds of realism is needed in order to cope with this situation. The relevant distinction presents itself almost automatically if we consider the practice of literary historians and art historians.

Even if we think that modernist art generally gives a deeper insight into the nature of reality and that modernist art is more relevant to our concerns today than 19th century realistic art, it won't do in a history of art to treat Courbet, Mondrian and Yves Klein under the same heading "realism". If we happen to think that the nightmare world of Kafka is more lifelike and truthful than the world of Balzac or Flaubert, we can't argue that Balzac and Flaubert are not realists because their descriptions of the world are shallow or false and that Kafka is a realist because he gives a deeper and truer picture of reality. The distinction we need is the one between realism in a descriptive and historical sense and what might be called cognitive realism. Anything can be judged to be cognitively realistic, but not anything can be realistic in the historical and stylistic sense of the term.

This distinction may seem to be so obvious as not to be worth making. I am convinced however that in spite of the obviousness of the distinction, it is difficult to resist the suggestion that to say that a work of art is "realistic" must mean that the work in some way

gives an adequate picture of reality or of a part of reality and that we therefore should withhold the predicate "realist" from works that give a distorted or false picture of reality.

The conviction that talk about realism in art always raises epistemological and ontological questions about the relationship between the work of art and reality and about the nature of reality is widespread. Jeremy Hawthorn, for example, says after admonishing us to use the term "realistic", "only with extreme care in connection with the novel", that the term is problematic and that "it raises complex questions about what 'reality' is" (Hawthorn 1985:27). It is of course true that writers, critics, theorists and ordinary readers often ask themselves when reading a novel if that particular work gives a true picture of life. On the other hand it is obvious that every kind of art, realistic or not, raises the difficult problem of the relationship between art and reality.

Classicists, romanticists, symbolists and expressionists all claimed to reveal some aspects of reality and like all art raises the question of the relationship between art and reality and about the cognitive value of art. "The distinction is not between reality and illusion, but between differing conceptions of reality, between differing modes of illusion", says Austin Warren in his and René Wellek's *Theory of Literature* (Wellek & Warren (1949) 1963:213). Wellek shares this standpoint and thinks that all art is symbolic and conventional in some sense. In his essay "The Concept of Realism in Literary Scholarship" (1961), however, he claims that realism is the objective representation of contemporary social reality, a view at odds with the conventionalist position.

The question we should ask ourselves is this: would we stop calling Balzac, Flaubert or Zola realists, if we became convinced through historical research that the pictures of French society which we find in their works is fanciful and implausible? It seems to me to be quite clear that when historians of literature classify some writers as realists and others as non-realists, they do so without having made any extended comparisons between the society that is being described in the novels and the description itself.

I think we are entitled to call a writer a realist and a novel realistic regardless of whether the work in question gives an adequate and plausible description of society or any other part of reality. The fundamental criteria of realism, as the concept is handled in many histories of literature are stylistic and motivistic, not cognitive and ontological. That is, if the subject-matter of the work

is contemporary society we are entitled to say that the work in question fulfills one important criterion of realism. This criterion is hardly a necessary one, nor is it sufficient. Isn't the subject-matter of Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* contemporary society? Some theorists regard Swift as a realist, but not because the subject-matter of his works is contemporary society, but because of the way he treats contemporary society and because of his attitude to the society of his own day. Georg Lukács, for example, asserts that Swift is a realistic author, because in his work the moving forces of historical change are revealed and a work of art is realistic according to Lukács to the extent that the work gives a dynamic picture of the driving forces of historical change. This is also the reason why Lukács makes such a sharp and to my mind absurdly categorical distinction between realistic and naturalistic art. These terms have lost their historical meaning or meanings in his theory of realism.

Homer and Hoffmann are realists according to him, whereas Flaubert and Zola definitely aren't. Lukács' literary analyses would be more acceptable if he, instead of using a single cognitive criterion of realism which is moreover presented in very general and ambiguous terms, had taken an overtly normative stance and declared that he regards as valuable only those works of art which show the forces that shape history and society. A follower of Jung who believes that the fate of human beings is ultimately shaped by unconscious archetypal forces may well think only those works of art and literature valuable which give an illustration of those forces or in some way reveal the workings of them. But if he is also a literary historian or an aesthetician and claims that only those works, if any, that show the archetypal forces at work are worthy of being called "realistic", he is a bad historian and his aesthetics is poor.

When the French realists of the "l'école réaliste" claimed that their novels were more realistic than any previous novels because they gave true descriptions of social life, when Balzac answered his critics that it was not his fault that there is so much deceit and ugliness in contemporary life and when Zola defended his descriptions of working class people against the charges levelled against him by socialist critics for slandering the working class, they were all in different ways defending the freedom of the artist and engaged in the project of extending the subject-matter of the novel.

When the terms "realism" and "realist" were first used in the French critical debates on art and literature, those who were in favour of a realistic aesthetic did not intend to deny that every-

thing besides everyday middle-class life which was to be the preferred subject-matter of realistic art, was unreal or did not exist. Their intention was no doubt to assert that only subjects from everyday middle-class life were worthy of being the subject-matter of contemporary art. This thought carries with it the suggestion that this subject-matter is the only subject-matter that is of human interest. In other words, to say that a work of art is realistic is according to this usage of the term to say that the work in question is relevant and valuable. As some of the critics of the realistic movement argued, aristocratic life and manners are just as real as middle-class and working-class life and manners.

When modernist writers and artists claimed to be more realistic than their old-fashioned realistic predecessors they did not necessarily think that the older art dealt with chimerical subjects without relevance to life. What they claimed was rather that the subject-matter of the old realism was no longer relevant to the ethos of the age and that art and literature, in order to comply with the romantic and realist slogan "Il faut être de son temps", should concern itself with provinces of reality unknown to the older realistic art.

The question the modernists wanted to answer was not the question what reality is and how the nature of reality should be rendered artistically, but rather the question what kind of reality should be the subject-matter of art. I do not want to suggest that this is the only problem the modernists pondered, obviously problems of style and form were equally important and sometimes more important than the choice of subject-matter.

To be a realist in a deeper sense than the realists themselves, as Dostoevsky said he was, means that things previously undreamt of are considered to be of the highest importance and relevance to human life. The terms "realistic" and "relevant" are in some contexts interchangeable. When Roger Garaudy in his book *D'un réalisme sans rivages* (1963) broke with the orthodox marxist repudiation of modernism and hailed Picasso, Sainte-Perse and Kafka as realists, he could have made his point by saying that their art is of greater relevance to our age than any "normal" realistic art. But since the terms "realism" and "realistic" were terms of praise in the tradition to which he belonged, he kept the words but used them in a new way. Incidentally, the difference between Lukács and Garaudy, in this respect, is not so great as is commonly supposed. For both writers it was inconceivable that good art could be non-realistic or unrealistic. They

differ on the question of whom to admit to the pantheon of realism.

I have talked about different uses and senses of "realism" and about different concepts of realism. In the literature on realism one can discern three attitudes towards the apparent variety of realisms and the ambiguity of the term "realism".

Some writers have concluded that the terms "realism" and "realistic" should be avoided altogether and that they are useless because they are used in so many different ways. According to this view they have no proper function in literary analysis and description.

Others have concluded that it is permissible to use them only when referring to artists and programmes which call themselves "realistic". This is the view taken by some historians of literature like Sengle, Lauer and Lotz. Their argument is that these terms should be used basically in the same sense in which they were used by the realists themselves. Other historians like Demetz and Wellek favour a more liberal use and argue that every work of art, regardless of how it was called by the artist or the critics at the time of its creation, is properly called "realist" if it satisfies certain realistic criteria, like being a faithful rendering of contemporary reality or aiming at such a faithful picture of some aspects of reality.

An extension of this liberal use of "realism" is the conviction that realism is a literary and artistic mode operative in more or less pure forms in the art and literature of all ages. Among the advocates of this perennial realism are historians and theorists like Auerbach, Curtius, Levin and Stern.

A third view is the view that the criteria of realism are basically cognitive and ontological. A work is realistic only to the extent that it gives a correct picture of reality, reality being what the theorist regards as reality. The criteria of realism are according to this view, which in some ways resembles the theory of realism as a perennial mode, neither stylistic nor formulable in terms of subject matter. The nature of reality decides what is realistic and what isn't. Theorists like Lukács, Fischer and Garaudy, in spite of the differences between them, belong to this group.

This classification is of course in many respects a simplification but can nevertheless be useful. Before commenting on these positions I should mention a view or class of views according to which the terms "realism" and "realist" are never applicable, because no works of art can satisfy the criteria of realism. This view is not identical with the conviction that the term "realism" should be avoided because of its ambiguity, in fact it presupposes that "realism" and

"realistic" have a definite meaning. Many structuralists and deconstructivist think that no work of art ever gives a faithful picture of reality and that no work of art refers to an independent non-linguistic reality outside the work. As far as I can see, this premiss is used as a justification for the contention that no works of art are realistic and that realism in art is an illusion. From the supposed non-mimetic nature of art it is inferred that realism is an impossibility. This reasoning presupposes that there are definite criteria of realism, otherwise the claim that nothing satisfies them is incomprehensible.

The attitudes towards the use of the concept of realism I have sketched above share a common characteristic. All these views are in some sense restrictive, that is, they want to rule out some uses of "realism" in favour of their own use which they regard as the proper use. With the notable exception of Auerbach, the writers mentioned think they have given the true analysis of realism and that the criteria of realism specified in their theories are the correct ones. It is possible to delimit the concept of realism and to define the term "realism" for certain purposes, but to think that the concept of realism can be defined once and for all in terms of necessary and sufficient properties is an illusion. I don't think there is a core meaning of the term "realism" which must be specified in order to master the concept of realism. In order to master the concept of realism we need acquaintance with the great variety of realisms in art and literature. This does not mean that "realism" means whatever you want it to mean, although some theories of realism are so outlandish as to suggest the possibility.

The starting point of any inquiry into the meaning of realism should be historical. But if we study the beginnings and the development of realist aesthetics in France attentively, I think it can be said with some confidence that the various uses of the term and the different oeuvres that became known as "realist" do not have any defining properties in common but are connected by family resemblances.

The use of the term "realism" as an aesthetic term in the English language dates from the 1850s and in the same decade critics in Germany formulated the ideal of poetic realism. If we compare the Victorian novel with its French counterparts we can detect many similarities but also important differences. If we regard the novels of Balzac, Flaubert and Zola as paradigmatic examples of the realistic novel, we can account for many of the projections of the term back-

wards and forwards in time, by appealing to the notion of family resemblances. It might be objected that there will be no limit to what can be called realistic and that since everything is in some way similar to everything else, everything in the end belongs to the same category. This objection can be answered, I believe, by admitting that everything is in some way similar to everything else and by insisting that not all similarities are of equal importance.

When the academic critics in France, Brunetière, Faguet and Lanson finally came to admit that Balzac was a realist and vehemently denied that title to Zola, they were arguing in terms of similarities and differences. No definition in terms of necessary and sufficient properties could have helped them to decide the issue and no such definition was used by them. If we today think that Balzac and Zola belong to the same realist tradition it is because we tend to stress the similarities instead of the differences. One of the reasons for this, I think, is that compared to what came afterwards, the similarities between these two writers, in spite of the real differences between them, emerge in a clearer light.

I have spoken of concepts of realism instead of the concept of realism and I have talked about the ambiguity of the concept in general terms. There are uses of the term "realism" that are not related to one another, various philosophical doctrines for example are called "realistic", we speak of political realism etc. In this sense the term is obviously ambiguous, i.e. it has different distinct senses not related to one another. But if "realism" in its aesthetic uses denotes a family concept and various realisms in art and literature are related through family resemblances, it is inappropriate to speak of ambiguity in the strict sense. The criteria for the application of a family concept are related to one another and although a family concept cannot be defined in terms of necessary and sufficient properties, it is one concept which applies to many different but related phenomena.

It has been the aim of this work to investigate some of the phenomena falling under the concept of realism, and in order to grasp the motivations and purposes of various applications of the concept, I have discussed some of the debates on realism in criticism, in literary history and in the theory of pictorial representation. It is my belief that in order to understand the concept of realism in art and literature, we should start by studying realistic literature and art and the conceptual and historical debates about realism. If a historical study of realism in art and literature results in a sharply

defined concept of realism and if we come up with a definition in terms of necessary and sufficient properties all the better. None of the theorists and critics whose views have been discussed in this work, have presented any plausible definitions of realism.

If Max Weber is right in claiming that the historical sciences are eternally young because new aspects of the phenomena under study constantly emerge and that therefore new attempts at finding the real meaning of the concepts used will repeat themselves and never come to a halt (Weber (1904) 1922:206), there can be no definitive theory and no final definition of realism. What we need is not a new definition of realism but descriptions, analyses and theories which illuminate old and new aspects of the phenomenon of realism in art and literature.

FÖRKORTNINGAR

Förkortningar i texten

Balzac PF	Balzac, Honoré de, "Préfaces"
Baudelaire OC	Baudelaire, Charles, Oeuvres complètes
Flaubert Corr.	Flaubert, Gustave, Correspondance
Hugo OC	Hugo, Victor, Oeuvres complètes
Lukács W	Lukács, Georg, Werke
Staël OC	Staël, Germaine de, Oeuvres complètes
Zola OC	Zola, Emile, Oeuvres complètes

(För bibliografiska uppgifter, se bibliografin)

Förkortningar i bibliografin

BJA	The British Journal of Aesthetics
Enc.Ph	The Encyclopedia of Philosophy
JAAC	The Journal of Aesthetics and Art Criticism
PMLA	Proceedings of the Modern Language Association of America

NOTER

Inledning

1. Jag använder mig av löpande referenser i texten med författarnamn och årtal. Med vissa modifikationer tillämpas det system som **The Chicago Manual of Style** (13th ed., 1982) rekommenderar. Hänvisningen innehåller två årtal när det är fråga om ett klassiskt verk som citeras efter en annan upplaga än den första och när det är fråga om uppsatser, artiklar o.dyl. som ingår i en samling eller antologi med ett annat publiceringsår än den ursprungliga artikelns. I dessa fall förtecknas den citerade texten i bibliografin efter författarnamn och det första årtalet i parentes. Sålunda betyder "(Auerbach (1946) 1959:14)" att Auerbachs *Mimesis*, som publicerades 1946 citeras efter upplagan från 1959, och "(Jakobson (1921) 19-74:54)" att Jakobsons text citeras efter en utgåva från 1974. I några fall har jag sett mig tvungen att frånga dessa principer. Dels förekommer ett fåtal förkortningar, t.ex. "(Balzac PF, 234)" och i några fall anges förutom författarens verkets titel i den löpande texten (som i not 4). I dessa fall förtecknas de citerade verken efter författarnamn och titel i bibliografin. Listan på förkortningar finns på sid. 246.

2. "Estetiska vetenskaper" syftar här på litteraturhistoria och litteraturvetenskap, konsthistoria och konstvetenskap i första hand. Men även musik, teater- och filmvetenskap är estetiska vetenskaper enligt detta språkbruk.

3. Se Sörbom 1982 för en utredning av några av dessa begrepp.

4. Hegel säger i inledningen till *Vorlesungen über die Ästhetik* att uttrycket "Ästhetik" egentligen inte är en särskilt lyckad beteckning för det område han ämnar behandla och att "der eigentliche Ausdruck für unsere Wissenschaft ist 'Philosophie der Kunst' und bestimmter 'Philosophie der schönen Kunst'" (Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* 1, 13). I den moderna litteraturen är det lätt att hitta exempel på hur termerna "estetik" och "konstfilosofi" används synonymt. Gene Blocker kallar sin bok om grundläggande filosofiska problem på det estetiska området, *Philosophy of Art* (1979) medan Ann Sheppard kallar sin bok som behandlar samma slags problemställningar, *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art* (1987) och den amerikanske filosofen Joseph Margolis diskuterar en strategi för "a Philosophy of Art" i första kapitlet av en bok som heter *Art and Philosophy. Conceptual Issues in Aesthetics* (1980). The American Society for Aesthetics, som ger ut tidskriften *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* ger en mycket vid definition av "estetik":

The term "aesthetics" /.../ is understood to include all studies of the arts and related types of experience from a theoretical standpoint, including those of psychology, sociology, anthropology, cultural history, art criticism, and education. (Denna definition finns i varje nummer av tidskriften)

5. Denna distinktion mellan yttranden *de dicto* och yttranden *de re* är inte densamma som den modallogiska distinktionen med samma namn. Skillnaderna mellan min användning av dessa termer och den modallogiska är så stor att det knappast torde finnas utrymme för missförstånd. Fil.dr. Thorild Dahlquist är jag skyldig ett tack för vik-

tiga påpekanden i denna fråga.

6. Jfr. artikeln "Realism" i *Literary Terms and Criticism* (1984), där författarna hävdar dels att vi kallar romaner "that seek to provide a convincing illusion of life /realistic/" dels att "all novels are realistic to a degree if they present a convincing environment and character" (Peck & Coyle 1984:115-6).

7. Idén om idealtypiska begrepp härstammar från Max Weber. Den klassiska framställningen är Webers "Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis" (1904). Enligt Weber är idealtypiska begrepp oundgängliga inte bara i socialvetenskaperna utan också i det han kallar "Kulturwissenschaft".

8. Baker och Hacker talar i sin Wittgensteinexeges om "paradigmatic examples", vars funktion är att förklara ett begrepps innebörd (Baker & Hacker 1983b:191). Paul Ziffs uppsats "The Task of Defining a Work of Art" (1953) är ett tidigt försök att analysera konstbegreppet utifrån en paradigmatisk användning av termen "konstverk".

9. Idén att vissa begrepp är familjebegrepp framskyntar hos en och annan filosof före Wittgenstein, men har inte rönt någon större uppmärksamhet (Se Baker & Hacker 1983b:189-190; Hallett 1977:140). Hos Wittgenstein diskuteras familjebegreppet på ett flertal ställen, *The Blue and Brown Books*, 17-20; 25-27 och *Philosophische Grammatik*, par. 35 & 74, är centrala. Även i sina föreläsningar i estetik på 30-talets början diskuterade Wittgenstein familjelikhet och familjebegreppet. (Se Moore (1954/5) 1959:312f).

10. Se Johannessen 1980, 1984 & 1988 samt Nordenstam 1980 & 1981.

Kap. 1 Litterära realismer och realismdiskussioner

1. Baudelaires reflexioner föranleddes av Gustave Courbets privata utställning *Le Réalisme*. G.Courbet 1855, som Courbet genomförde i protest mot att man vid Parisutställningen 1855 vägrade visa bl.a. hans *Enterrement à Ornans* (1849). Baudelaires text publicerades för första gången i tidskriften *Mesures* den 15 juli 1938.

2. Planche menade att realisterna förnekade fantasin och det idella i konsten. I artikeln "Peintres et sculpteurs modernes de la France. Géricault" (1851) säger Planche att det i Géricaults måleri finns inslag av realism, men att Géricault går utöver "l'imitation littérale de la réalité", eftersom det i hans arbeten finns "une pensée qui donne à ses oeuvres une valeur poétique, une valeur morale" (Planche 1851:517), ett uttalande som är typiskt för Planches konstuppfattning, som René Wellek sammanfattar i *A History of Criticism* på följande sätt:

He is not a classicist in the sense of idolizing the 17th century or defending the rules. He is rather a fiercely independent upholder of "good sense," which in practice turns out to be a denial of imagination and poetry. (Wellek 1965a:17)

I uppsatsen "The Concept of Realism in Literary Scholarship" (1961) säger han att Planche är en "anti-romantic critic" (Wellek 1961:3), ett påstående som upprepas av Teddy Brunius i *Mutual Aid in the Arts* (1972) (Brunius 1972:55), medan Charles Rosen och Henri Zerner i *Romanticism and Realism* (1984) betecknar Planche som "romantic" (Rosen & Zerner 1984:163)!

3. Kritiken av realismen i *Revue des deux mondes* gällde inte bara den litterära realismens estetiska idéer. Kritikerna i den konservativa tidskriften associerade det realistiska programmet och den realistiska litteraturen med ultrademokratiska tendenser man tog avstånd från. För en analys av realismdiskussionen i *Revue des deux mondes*, se Thaddeus Du Vals undersökning *The Subject of Realism in*

the "Revue des deux mondes" 1831-1865 (1936).

4. "Realism" och "avant-garde" användes ofta under denna tid synonymt. Enligt Rosen och Zerner betraktades Wagners *Tannhäuser* (1845) och *Lohengrin* (1848) som "realistiska" i Paris och fann p.g.a sin avant-gardism anhängare bland realisterna. Rosen och Zerner nämner t.ex. att "the arch-reactionary music critic" François Joseph Fétis kallade Wagner för "the Courbet of music" (Rosen & Zerner 1984:179).

5. Också Duranty och hans medarbetare i *Le Réalisme* räknade med en "tidlös" realism och menade att Homeros, Plutarchos, Shakespeare, Molière, Marivaux, Diderot, Stendhal åtminstone delvis är realister (Forest 1926/7:468). Duranty hävdar att även om det har funnits "des réalistes avant nous, cette époque-ci est particulièrement réaliste" (cit. eft. Forest 1926/7:468 n.4).

6. För en diskussion av Durantys realismuppfattning, se Forest 1926/7. För en diskussion av Champfleury's och Durantys verksamhet som författare och kritiker, se Hemmings 1971:108-113 & 1978d:162-6. En utförligare presentation av dessa författares skönlitterära författarskap och kritikerverksamhet finns i Pierre Martinos *Le Roman réaliste sous le seconde empire* (1913), s. 108-149.

7. För en redogörelse av "La bohème romantique" och "La bohème réaliste", se René Dumesnil 1945, kap. 2.

8. Guy Robert hävdar i artikeln "Le réalisme devant la critique littéraire de 1851 à 1861" (1953) att man omkring 1853 började betrakta "la méthode" som "un critère plus décisif que le choix des sujets et des personnages" (Robert 1953:24).

9. Wellek säger att hans syfte är att ge en beskrivning "of a meaningful period concept of realism" och förnekar att det är fråga om en definition (Wellek 1961:10), men talar i nästa andetag om "our original definition" (Wellek 1961:11). Welleks realismuppfattning återkommer vi till i avsnitt 2.3.

10. Den tyske romanisten Werner Krauss betecknar i artikeln "Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts" (1964) *Lesages Gil Blas* (1715/1735), *Marivaux' Marianne* (1731/1734) och *Prévosts Manon Lescaut* (1735) som århundradets "grosse realistische Romane" (W. Krauss 1964:63-4). Ioan Williams framhåller i *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800* (1979) att *Lesages* roman innehåller en utvecklande och konsistent personskildring som inte förekommit tidigare och att detta drag i hans verk varit av betydelse för författare som Scott och Dickens (I. Williams 1979:118). Ian Watt däremot hävdar i *The Rise of the Novel* (1957) att dessa franska författare inte kan betraktas som föregångare till den realistiska romanen eftersom han anser att person- och miljöskildringen är alltför schematisk (Watt (1957) 1983:33). Diana Spearman kritiserar Watts behandling av den franska 1700-tals romanen i *The Novel and Society* (1966) och intar en liknande ståndpunkt som Krauss och Williams.

11. De programmatiska realisterna såg Diderot som en föregångare. I "Eloge de Richardson" (1762) säger Diderot berömande att Richardsons romaner utspelar sig i "le monde où nous vivons" och att "ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société" (Diderot (1762) 1965:30-1). För en diskussion av Diderots romanestetiska idéer och deras betydelse för den senare utvecklingen, se Jauss 1964b.

12. Jfr. Jauss' åsikt att vi här står inför "dem französischen Geburtsakt des literarischen 'Realismus'" (Jauss (1970:119).

13. Erich Auerbach understryker i *Mimesis* (1946) att "das Prinzip der Stilmischung" upphöjdes av Hugo och hans krets till den romantiska rörelsens stridsrop, men hävdar att denna princip inte används av Hugo i realistiskt syfte: "Das sind beides Stilpole /das Erhabene, das Groteske/, in denen auf das Wirkliche nicht Rücksicht genommen wird" (Auerbach (1946) 1959:436) och han menar att även om Hugos

uttryckskraft är "machtvoll und suggestiv", är hans skildringar "unwahrscheinlich und als Wiedergabe menschlichen Lebens unecht" (Auerbach (1946) 1959:437).

14. Berömda har Stendhals yttranden om litteraturen som en spegel blivit. Mottot för kapitel 13 i *Le Rouge et le noir* (1830) lyder: "Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin" (Stendhal, *Romans et nouvelles* 1:288). I förordet till *Armance* (1827) ber han läsaren komma ihåg att romanen är en spegel och att man därför inte skall klandra författaren för innehållet: "est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir?" (Stendhal, *Romans et nouvelles* 1:26). I det första förordet till romanen *Lucien Leuwen* (1836) säger Stendhal att författaren anser att "excepté pour la passion du héros, un roman doit être un miroir" (Stendhal, *Romans et nouvelles* 1:761). George Sand uttrycker sig på ett liknande sätt när hon i förordet till *Indiana* (1832) framhåller att författaren blott är en spegel eller en maskin som återger människornas jämmer och deras strävan efter ett bättre liv och att författaren inte har någonting att förebrå sig själv ifall hennes "empreints sont exactes, si son reflet est fidèle" (Sand (1832) 1857:3). En utförlig analys av användningen av spegelmetaforen i fransk litteratur och litteraturestetik ger Udo Schöning i avhandlingen *Literatur als Spiegel* (1984).

15. För en äldre diskussion av förhållandet mellan romantik och realism i fransk litteratur, se Georges Pellissiers *Le Réalisme du romantisme* (1912).

16. I motsats till Zola publicerade varken Balzac eller Flaubert några systematiska romanestetiska traktat. Sina romanestetiska idéer uttrycker Balzac i förorden till sina romaner och i den omfattande brevväxlingen. Jag har av praktiska skäl använt mig av Marcel Bouterons utgåva av *La Comédie humaine* (1949-59), där samtliga förord är samlade i det elfte bandet, utgivet av Roger Pierrot. I den senaste Pléjadeutgåvan (1976-1981) av Balzacs verk publiceras förorden till de olika romanerna i anslutning till varje romantext, vilket är ett uttryck för den betydelse man numera tillmäter dem för förståelsen av romanerna. Huruvida Balzacs spridda reflexioner och utläggningar uttrycker en konsistent estetik eller inte är däremot en kontroversiell fråga. Se Richard Beilharz' forskningsöversikt (Beilharz 1979) som ger värdefull information även på denna punkt (Beilharz 1979, kap. 7). I *Balzac's Comédie Humaine* (1959) diskuterar Herbert Hunt de viktigaste förorden, inklusive det berömda "Avant-propos" (1842) (Hunt 1959:269-286).

17. Det är endast mot denna bakgrund som Pierre Moureaus påstående i *Dictionnaire des Lettres Françaises* (1971/2) att "le réalisme n'a eu, en France, que des chances éphémères" och att fransmännen har skäl att avundas "ce qu'en ont faits les compatriotes de Gotthelf ou de George Eliot", blir begripliga (Moureau 1971/2b:296). Enligt Moureaus restriktiva språkbruk är det endast några tredje eller fjärde rangens författare som Champfleury och Duranty som är realister. Detta språkbruk förefaller mig dock extremt även mot den franska bakgrunden.

18. Se Schönings diskussion av spegelmetaforen i fransk litteratur och litteraturkritik. Schöning ger i sitt arbete också en systematisk beskrivning av andra konkurrerande metaforer som "copie", "calque", "daguerreotype", "photographie" (Schöning 1984, kap. 3.4, 4.4). För en diskussion av termerna "copy", "transcript", "photograph" och "daguerreotype" i engelsk kritik, se Stang 1959, 149ff.

19. Kritikern Armand de Pontmartin tar utgivningen av Flauberts *Madame Bovary* som förevändning för ett angrepp på Balzac, vars verk i sin helhet påstås vara omoraliskt (se Bellos 1976:37-8). En annan inflytelserik kritiker, Elme-Marie Caro avslutar studien "De Balzac" (1859) med påståendet att Balzac, trots att han är "un phénomène

littéraire" saknar två viktiga ting som varje stor författare har, nämligen "le sens moral, cette conscience de l'honnête; le goût, cette conscience du beau" (Caro (1859) 1888:369). Caro hävdar att Balzacs inflytande är skadligt, han är "le plus grand corrupteur d'imaginations qu'ait produit le demi-siècle littéraire qui s'achève à sa mort" (Caro (1859) 1888:359).

20. Sålunda säger t.ex. Schück att "Sainte-Beuve kan anses vara den moderna litteraturhistoriens och den moderna litteraturkritikens fader" och att "alla moderna litteraturhistoriker äro mer eller mindre hans lärjungar" (Schück (1926) 1982:404;412). Det är naturligtvis Sainte-Beuves biografiska metod och allmänna inställning, som Schück betecknar som "positivistisk", han här har i tankarna.

21. I en sen artikel från 1863 hyllar Sainte-Beuve verkligheten och verklighetsskildringen i högstämda ordalag. För konsten är det emellertid inte tillräckligt att skildra verkligheten som den är, det krävs både stil och känsla för att en verklighetsskildring skall ha konstnärligt värde (Sainte-Beuve (1863) 1897:137-8).

22. Detta är en kritik som många både före och efter Sainte-Beuve framfört mot Balzac. Taine t.ex. menar att Balzacs stil är rå och skrävlande ("grossier et charlatan"), ord som "sublime", "délicieux", och "surhumain" återkommer på varje sida, säger han (Taine (1858) 1866:103). Auerbach, som tillerkänner Balzac en viktig plats i den realistiska traditionen, menar att det hos Balzac finns mängder av oarbetade och oklara bilder och liknelser och att han inte lyckats förhålla sig kritiskt till "den Strom der eigenen Inspiration" och att han i detta avseenden påminner om Hugo (Auerbach (1946) 1959:442). Beilharz menar, enligt min mening utan skäl, att den i övrigt så inspirerade Auerbach i sin kritik av Balzac befinner sig på "beckmesserische Untiefen" och att hans inställning till Balzac är arrogant (Beilharz 1979:183-4). Att Balzacs stil är extrem är något som både entusiaster och de som är mindre entusiastiska över Balzac får leva med. Auerbach är ingalunda ensam bland sin generations ledande litteraturforskare i sin värdering av Balzacs stil och komposition. Om *Le Père Goriot*, som är utgångspunkten för Auerbachs diskussion av Balzac, säger F. R. Leavis att "romantic rhetoric is the life and spirit of the sublimities and degradations he exhibits" (Leavis (1948) 1986:41n.2). Och Percy Lubbock, som inte förnekar Balzacs storhet, säger följande i sin romanestetiska klassiker *The Craft of Fiction* (1921):

His devouring passion for life, his grotesque romance, his truth and his falsity, these cover the whole space of the *Comédie* between them, and nobody could fail to recognize the full force of either. He is tremendous, his taste is abominable. (Lubbock (1921) 1954:203-4)

Arrogant eller inte, så är både Leavis' och Lubbocks värderingar av Balzac som romanförfattare förståeliga och konsekventa utifrån den romanestetiska uppfattning dessa författare företräder. Att en teoretiker som Lubbock, som bygger sitt romanestetiska ideal på Flaubert och Henry James, måste vara kritiskt inställd till Balzac, är närmast en självklarhet.

23. I samma konversation med George Sand säger Balzac att han älskar "les êtres exceptionnels; j'en suis un" (Sand (1855) 1876:136).

24. I "Conseil aux jeunes littérateurs" (1846) omtalar Baudelaire Balzac som "ce grand historien" (Baudelaire OC 2:17) och i en recensionsartikel från 1848 säger han att "Balzac est en effet un romancier et un savant, un inventeur et un observateur; un naturaliste qui connaît également la loi de génération des idées et des êtres visibles" (Baudelaire OC 2:22). "Naturalist" betyder här givetvis naturforskare och inte naturalist i estetisk mening.

25. Balzackännaren Pierre-Georges Castex menar att ingenting djupare, tätare och mera klarsynt någonsin skrivits om Balzac än den sida Baudelaire ägnar honom i artikeln om Gautier (Castex 1957:182). För en utförlig analys av de fåtaliga ställen i Baudelairens litteraturkritiska författarskap där han uttalar sig om Balzac, se Rosemary Lloyds studie *Baudelaire's Literary Criticism* (1981) s.143-158.

26. Enligt systemen Laure Surville trodde Balzac att hans fiktiva gestalter förlänades verklig existens genom hans skaparakt och att de förde ett självständigt liv oberoende av fiktionen (Se Bellos 1976:55-6; Swahn 1987:132).

27. Många av det realistiska programmets kritiker såg i Balzac en föregångare till detta program. Du Val framhåller att Balzac "was considered by many critics as the father of nineteenthcentury realism in literature", vilket främst berodde på att dessa kritiker betraktade "what they call his materialism and his vulgarity or immorality" som utmärkande för realismen i allmänhet (Du Val 1936:86). Dessa anklagelser var, som Weinberg uttrycker det "written into the book of realism in the earliest days and it was never effaced" (Weinberg 1937:37). Kretsen kring Durantys tidskrift *Le Réalisme* intog emellertid en annan hållning till Balzac. Henri Thulié t.ex. skrev i artikeln "M. Champfleury" (1857), där han jämför Champfleury's romaner med Balzacs att

Balzac est un enthousiaste, un exagérateur; le moindre fait, le moindre bonhomme lui font entrevoir des événements formidables, un homme plus grand que nature... il aime les gens extravagants, il a donné dans beaucoup d'utopies, beaucoup de superstitions, il a peint plutôt un monde qu'il a dans la tête que le monde réel. (cit. eft. Forest 1926/7:473)

Syftande på den sista satsen i ovanstående passage, säger David Bellos att "the rigorous ideology of realism produces, in the end, an assessment of Balzac that critics as apparently diverse as Sainte-Beuve, Baudelaire, and Maurice Bardèche would have signed" (Bellos 1976:48).

28. Brunetière visar George Eliots romaner, som han kallar "naturalistiska", en betydligt större förståelse och uppskattning än den franska romanlitteraturen som går under samma beteckning (Brunetière 1881b). Brunetière menar att de franska 1800-tals realisterna förvanskade och förträtt "le naturalisme des classiques" (Moureau 1971/2a:204).

29. *Splendeurs et misères des courtisanes* (1843/4) *Petites misères de la vie conjugale* (1845) och *La Physiologie du mariage* (1829) är verk som som Brunetière betraktar som "parfaitement indécents" (Brunetière 1906:191).

30. Brunetière noterar t.ex. att hantverkare och industriarbetare knappast alls figurerar i *La Comédie Humaine* (Brunetière 1906:283). En vitt utbredd åsikt i Balzackritiken är att Balzac är som bäst i sina skildringar av medelklassen och medelklassmiljöer och att skildringarna av aristokratin är förhållandevis schematiska. Herbert Hunt t.ex. ställer frågan: "Was the 'beau monde' from which Balzac drew his models perfectly representative of the Faubourg Saint-Germain in particular and of the French aristocracy in general?" (Hunt 1957:44). I *Balzac's Comédie humaine* uttrycker dock Hunt sin beundran även för Balzacs skildringar av aristokratiska miljöer (Hunt 1959:438-442).

31. De verk i vilka Balzac ville skildra det verkliga livet publicerade han under rubriken "études de mœurs" och dessa utgör huvudparten av *La Comédie Humaine*. Om dessa miljö- och personschildringar och deras realitetshalt säger Hemmings följande:

In so far as they do diverge from the accustomed norms of everyday reality, such divergence is traceable always to the presence

in them of a certain type of character: a man (or, in one or two rare instances, a woman) dominated by a single, devouring passion, who strains every nerve to achieve one particular, often chimerical goal, or to gratify some frantic, all-consuming desire. /.../ they occur in sufficient numbers to constitute a recognizable category, normally referred to, by the name Balzac himself sometimes used, as "monomaniacs". (Hemmings 1978c:64-5)

32. Apropå *Le Lys dans la vallée* (1836) frågar sig Faguet om det verkligen är "un roman de mœurs" vi läser eller "la Grande-Duchesse de Gérolstein" (Faguet (1887) 1896:421). Faguet syftar här på Offenbachs operettsuccé, *La Grande Duchesse de Gérolstein* (1867). Balzac själv menade att *Le Lys dans la vallée* var en hörnsten i hela *Comédie humaine* (Se Swahn 1987:159 ff.). Det är klart att författare som Zola och andra, som uppfattade Balzac som "realismens fader" och som en av naturalismens föregångare, inte kunde tillmäta denna roman någon central betydelse. Zola påstår i artikeln om Balzac i *Les Romanciers naturalistes* att Balzac med denna roman ville tävla med Victor Hugo och att han medvetet ansträngde sig om "le beau style", med förödande resultat (Zola OC 44:44).

33. I sitt angrepp på Zola och naturalismen i artikeln "La Banque-route du naturalisme" (1887) kallar Brunetière Zola en fördröjd romantiker ("romantique attardé") (Brunetière (1887) 1896:323).

34. I en recension av Lansons litteraturhistoria kritiserar Plechanov just denna åsikt och hävdar att Balzac blev "Realist in des Wortes tiefster Bedeutung" vilket uppenbarligen skall betyda att Balzac med en naturforskarens uppmärksamhet undersökte hur passionerna "in dem gegebenen gesellschaftlichen Milieu wachsen und sich entwickeln". (Plechanov (1897) 1955:954). Att detta skulle utgöra den djupaste innebörden av termen "realist" är svårt att inse. Plechanov menar att en väldig klyfta skiljer Balzac från romantikerna och försöker bevisa detta påstående med hänvisning till skillnaderna mellan Hugos och Balzacs psykologi. Plechanov förbiser i sin kritik av Lanson att denne menar att Balzac är både realist och romantiker och att han ingalunda förnekat att vissa av Balzacs verks är realistiska. För Plechanov är Balzac realist alltigenom och ingenting annat; däremot kan man enligt Plechanov inte beteckna Balzac som den franska realismens fader eftersom Balzac inte fått några värdiga efterföljare. Orsakerna till att Balzac inte fått några värdiga efterföljare är enligt Plechanov att söka "in der ganzen Geschichte der französischen Gesellschaft seit der Februarrevolution und den Juniereignissen des Jahres 1848" (Plechanov (1897) 1955:954). Jan Myrdal diskuterar Plechanovs kritik av Lanson i artikeln "Till frågan om 'realismens triumf'" (1974) och påstår "att det var den europeiska demokratis stora nederlag år 1848 som gjorde Balzacs helhet ofattbar" (Myrdal (1974) 1981:135). Som kommentar till Plechanovs yttrande om orsakerna till varför Balzac inte fick några värdiga efterföljare är detta irrelevant. När man diskuterat förekomsten av romantiska resp. realistiska drag hos Balzac har detta mycket litet att göra med huruvida Balzac var kluven eller inte.

35. Jfr. Lansons omdöme om Zola med Brunetières och Faguet's förut anförda yttranden: "Malgré ses ambitions scientifiques, M. Zola est avant tout un romantique. Il me fait penser à V. Hugo. Il a un talent vulgaire et robuste, où domine l'imagination" (Lanson (1894) 1902:1061). Lanson menar dock, i motsats till Brunetière och Faguet, att det värde några av Zolas romaner har, beror på "ce romantisme, cette puissance poétique" (Lanson (1894) 1902:1062).

36. Winfried Engler beklagar sig över att Balzac-litteraturen domineras av "inhaltsideologische Interpretationen" och att "wenige Arbeiten zur Narrativik vorliegen" (W. Engler 1982:286). Diskursanalytiska verk och andra "formalistiska" undersökningar är enligt

Engler av nöden eftersom "Balzac von Gesellschaftstheoretikern wie naiven Lesern als Informant über das 19. Jahrhundert missverstanden wird (W. Engler 1982:286). Av Hausers analys av Balzac framgår att han uppfattar Balzac primärt som informatör om förhållandena i Frankrike under 1800-talets första hälft.

37. Hausers terminologi är stundom både inkonsekvent och egendomlig. Som vi sett betraktar han Balzac som realist, men i en passage som direkt följer efter ett citat från Engels' brevutkast till Miss Harkness där Engels talar om "realismens triumf", börjar Hauser tala om Balzacs naturalism: "Balzac is a naturalist who concentrates on the enrichment and differentiation of his experience" (Hauser 1962b:49). Det vore dock felaktigt att beteckna Balzac som naturalist rätt och slätt på grund av "his romantic imagination and his inclination to melodrama" eftersom "Balzac's portrayal of reality is much more arbitrary than that of most naturalists" (Hauser 1962b:49). Genom att termerna "realist" och "naturalist" brukas på detta urskilningslösa sätt blir de tomma etiketter utan innehåll. Inte blir det bättre när Hauser utan kvalifikationer och förklaringar talar om Flauberts naturalism. Hausers okritiska bruk av termerna "realist" och "naturalist" framträder ännu tydligare när han på ett ställe refererar till Planches kritik av realismen och säger att "Gustave Planché declares /.../ that the resistance to naturalism is a confession of faith in the prevailing order" och hänvisar till Emile Bouviers *La Bataille réaliste* (Hauser 1962b:63;249n.69). Planché använde inte termen "naturalism" som synonym till "realism" och i Bouviers referat av Planches åsikter är det enbart tal om hans kritik av realismen (Bouvier 1913:248).

38. Jfr. Donald Fangers studie *Dostoevsky and Romantic Realism* (1965) där författaren hävdar att "in /the/ cardinal romantic tenet of the bestowing power of the imagination lies at the center of romantic realism" (Fanger 1965:13).

39. "The best general book on Balzac's mind is Ernst Robert Curtius' *Balzac*", säger Wellek (Wellek 1965b:471) och Beilharz anser att Curtius' bok är "vielleicht die glänzendste Interpretation der *Comédie humaine*, die jemals geschrieben wurde", detta verk är "das erste (und bis zum heutigen Tag wohl bedeutendste), das die Geheimnisse der schöpferischen Vorgänge bei Balzac lüftet" (Beilharz 1979:44; 70-1).

40. I *Reading for the Plot* (1984) säger Peter Brooks att Balzacs värld behärskas av "a libidinal economy" (Brooks 1984:43), en formulering som påminner om Curtius, men som är opåverkad av honom.

41. Hemmings hävdar raka motsatsen i studien *La Comédie humaine* (1967):

It is not possible fully to understand Balzac's work unless one regards it as a never-ending dialogue between the reactionary social philosopher and the romantic individualist, both of whom dwelt within him in uneasy association. (Hemmings 1967:xxvii)

42. En av Balzacforskarna från "Chicagoskolan", Brucia Dedinsky t.ex. säger att "he /Balzac/ widened the scope of the novel, which with him became the *roman réaliste* - a social document, a comprehensive record of all human activities and the experiences of all milieus" (Dedinsky 1942:89). Att Balzacs verk är "a comprehensive record" torde Curtius inte förneka medan han däremot förnekar att det är fråga om "roman réaliste".

43. Jan Myrdal ansluter sig till Curtius' ståndpunkt att Balzacs verk är enhetligt och vänder sig mot "föreställningarna om den kluvne och splittrade Balzac", föreställningar som "konstruerades för att täcka de borgerliga litteraturhistorikernas behov av förtröstan" (Myrdal (1974) 1981:135). Att Curtius lyckats "gripa hela sin Balzac", som Myrdal uttrycker det, beror enligt honom på att Curtius studerade Balzac under "två katastrofala perioder" i Tysklands histo-

ria (Myrdal (1974) 1981:135). För det första är Curtius ingalunda den förste som hävdar att Balzacs författarskap är enhetligt, redan Baudelaire och i viss mån också Taine hade denna uppfattning. Baudelaire talar i en artikel om Edgar Allen Poe från 1848 om Balzacs strävan efter att sammansmälta i "un système unitaire et définitif différent- es idées tirées de Swedenborg, Mesmer, Marat, Goethe et Geoffroy Saint-Hilaire" (Baudelaire OC 2:248). För det andra är det ingalunda självklart att den enhet Curtius menar sig finna hos Balzac är av samma slag som den Myrdal talar om. En iögonenfallande skillnad är att medan Curtius uttryckligen förnekar att Balzac är realist hävdar Myrdal bl.a. att "Balzacs realism var en sig förverkligande realism", vilket motiveras med påståendet att Balzac "visar den väg klassen /borgarklassen/ har att gå; den enda väg som kan skydda egendomen" (Myrdal (1974) 1981:139). Strukturen och mönstret i Balzacs verk beror enligt Myrdal på att "Balzac systematiserar och förenhetligar vad som i tidningarna blott var dagskommentar" (Myrdal (1974) 1981:138), en åsikt som är oförenlig med Curtius' syn på Balzac. Myrdal säger också att Balzac "var den störste realistiske romanförfattaren i adertonhundratalets Frankrike. Det står att läsa i varje uppslagsverk" (Myrdal 1981:199). I en annan kommentar till Balzacs verk hävdar Myrdal att "Balzac beskriver på 1830-talet fascismens oundviklighet - så länge egendomen består" (Myrdal 1981:217). Sådana uttalanden visar att Myrdals Balzac befinner sig på ljusårs avstånd från Curtius' magiske Balzac på jakt efter det absoluta.

44. I brev till några av samtidens framstående litterära personligheter beskrev Flaubert sig själv som romantiker. Till Sainte-Beuve skriver han 1857, "je suis un vieux romantique enragé" (Flaubert, "Lettres inédites à Sainte-Beuve", 428), i ett brev till Georg Sand 1866 kallar han sig "un vieux romantique" (Flaubert, Corr.V:242), och till Turgenjev skriver han 1871 att han är "un vieux fossile du romantisme" (Flaubert, Lettres inédites à Tourgueneff, 29).

45. Henry Monnier, författare till *Scènes populaires* (1830), betraktas som en föregångare till 1850-talets realister. Hans verk är enligt Dumesnil lika mycket romantiskt som realistiskt (Dumesnil 1962:13).

46. I samma brev, daterat 8 nov. 1877, uttalar Flaubert sitt förakt för litterära program och de moderna ismerna i följande ordalag:

Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes. Quel progrès! Tas de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Méditerranée. (Flaubert, Corr.VII:359).

47. Enligt B.F. Bart är Flauberts konstuppfattning påverkad av Victor Cousins filosofi. Cousins huvudverk bär den platoniserande titeln *Du Vrai, du beau, et du bien* (1853). Cousin, vars "authority /.../ in the 1830s and 1840s was indeed tremendous" (Rosen & Zerner 1984:122), företrädde en eklekticism och försökte förena platonism med element hämtade från bl.a. Spinozas och Hegels filosofi (Se Boas 1967).

48. Baudelaire tar i sin recension av *Madame Bovary* avstånd från all moraliserande kritik av denna roman och visar att han helt och fullt delar Flauberts åsikt att läsaren själv får dra de etiska slutsatserna: "La logique de l'oeuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion" (Baudelaire OC 2:82).

49. Den tyske forskaren Hans-Joachim Müller hävdar att denna opersonliga och objektiva hållning är möjlig endast "im Rahmen der positivistischen Erkenntnistheorie", helt utan grund enligt min mening (H-J. Müller 1977:44).

50. I brev till Flaubert skriver poeten Théodore de Banville att Flaubert i *L'Education sentimentale* återuppväckt en hel epok och Taine menar att Flauberts romangestalter "sont des spécimens exacts de la moyenne humaine bourgeoise, moderne en France" (i Flaubert 18-69:702; 703).

51. Jfr. Lansons åsikt att Flaubert står mellan "les deux écoles romantique et naturaliste" och att han kan betraktas som grundaren av den senare (Lanson (1894) 1902:1055). Inte heller Lanson gör någon skarp skillnad mellan realism och naturalism. Han talar om Flaubert som naturalist för att i nästa andetag kommentera "le réalisme de Flaubert" (Lanson (1894) 1902:1056).

52. För en nutida variant av tesen att det finns en realistisk och en romantisk Flaubert, se Becker 1982:25ff.

53. Maurice Larkin talar i studien *Man and Society in Nineteenth-Century Realism* (1977) om "Realism in the sharp, deterministic meaning of the term" (Larkin 1977:1), ett språkbruk som gör en deterministisk åskådning till en nödvändig ingrediens i litterär realism, i vart fall när det gäller realismen under 1800-talet. Jfr. Skalins avhandling *Den bundna viljan* (1983), där författaren hävdar att inte ens *Madame Bovary* uttrycker en deterministisk världsbild (Skalin 1983:62-96).

54. "Anti-government social criticism is common to all naturalistic literature, and Flaubert, Maupassant, Zola, Baudelaire and the Goncourts are, in spite of all the differences in their political outlook, in complete agreement as regards their nonconformity", hävdar Hauser och tillägger att "the 'triumph of realism' is repeated and its representatives all contribute to destroy the foundations of the prevailing society" (Hauser 1962b:68). Detta är både ytligt och missvisande. Den redan från början vaga idén om realismens seger blir innehållslös om man använder den på detta okritiska sätt.

55. John Orr karakteriserar Lukács' påståenden om skillnaderna mellan Balzac och Flaubert som rituella formler, en ovänlig men inte helt orättvis karakteristik (Orr 1977b:116).

56. Williams talar om Flauberts "manic exactitude" och hänvisar till det faktum att Flaubert bl.a. studerade inte mindre än 132 historiska arbeten om den period *L'Education sentimentale* handlar om. Endast Zola torde överträffa Flaubert ifråga om dokumentära studier som en förberedelse för romanförfattandet.

57. Jfr. Jauss' uppsats "Die beiden Fassungen von Flauberts 'Education sentimentale'" (1958) där han visar hur Flaubert ur den andra versionen av romanen rensat bort så gott som alla tecken på författarens närvaro i form av kommentarer och reflexioner (Jauss (1958) 1976:309-312).

58. Ett avsnitt i Booths *The Rhetoric of Fiction* heter "Intensity of Realistic Illusion" (Booth (1961) 1987:40-50). Jfr. Melbergs diskussion av illusionsromanen och det han kallar "illusionsestetiken", som han ser som ett "ideologiskt uttryck för tendensen till reifikation" (Melberg 1973:53). Eftersom denna "illusionsestetik" enligt Melberg är passé, borde också reifikationen i det senkapitalistiska samhället ha minskat, en slutsats Melberg dock inte drar.

59. Jfr. Robbe-Grillet 1963:139; Barthes 1970; Culler 1981:36

60. Realismen är lika gammal som konsten säger han i artikeln "Le Réalisme", där Duranty och hans tidskrift hyllas: "Le réalisme est une théorie velle comme le monde; seulement, elle se rajeunit à chaque période littéraire" (Zola 41:248).

61. I notisen "Differences entre Balzac et moi" säger Zola att han själv är "purement naturaliste, purement physiologiste", medan Balzac har principer, som "la royauté, le catholicisme" tror Zola på naturliga lagbundenheter (Zola OC 2:357).

62. I "Les Romanciers naturalistes", nämner Zola tre särdrag hos den naturalistiska romanen. Se avsnitt 1.3.

63. En av Zolas vänner och anhängare, Henri Céard, som för övrigt lånat Bernards bok till honom, skriver till Zola att det finns "un sophisme capital dans votre étude sur le roman expérimentale" (cit. eft. Dumesnil 1962:337).

64. I Goncourts *Journal* berättas om en sammankomst där Flaubert angriper Zola för alla förord, manifest och naturalistiska trosbekännelser. Till sitt försvar anförde Zola att allt utom de skönlitterära verken är journalistik, vars syfte är att göra reklam för romanerna, t.o.m. uttrycket "naturalism" är enbart till för publikens skull (Goncourt, *Journal* 11:128).

65. Följande beskrivning av romanens grundläggande karakteristika lägger Zola i Balzacs mun:

Le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité. (Zola 1866:205)

Att Zolas egen uppfattning om vad en roman bör vara överensstämmer med denna formulering hindrar honom inte från att tillägga att han inte vågar bromsa utvecklingen och att han överlåter "à nos enfants le soin de modifier encore la formule de Balzac" (Zola 1866:205).

66. Detta står i ett brev från 1882 till en italiensk anhängare, han medger samtidigt att han är djupt påverkad av romantiken (Ternois 1960:607).

67. Se Frierson 1928, som redogör för den engelska receptionen av Moore och Gissing men också för reaktionerna på engelska översättningar av Zola.

68. Se Raddatz 1979, som beskriver debatten om naturalismen bland tyska socialdemokrater på 1890-talet (Raddatz 1979:78ff). I sitt tal till författarkongressen i Moskva 1934, underströk Bucharin att den socialistiska realismen inte kan nöja sig med "mere contemplation, portrayal of the objective, without elucidation of the motive tendencies" och att den därför inte kan bygga på Zolas naturalism, "socialist realism dares to 'dream' and should do so, basing itself on real trends of development" (Bucharin (1934) 1935:253).

69. Zola skriver i ett brev 1885 att hans enda önskan är att skildra människorna som de är och som samhället har format dem för att väcka medkänsla och vädja till känslan för rättvisa så att nödvändiga reformer kommer till stånd (Zola OC 49:639).

70. Genom sina illusionslösa skildringar av samhället hör Balzac till "la forte race des écrivains révolutionnaires", säger Hugo i sitt begravningsstal, "Funérailles de Balzac" (Hugo OC 7:317). Vallès hävdar att läsningen av Balzac kan ha revolutionära effekter på unga män som kan förleds att tro att allt är möjligt och i sin besvikelse över att ambitionerna inte kan förverkligas vänder de sig mot samhället (Vallès 1862). I artikeln "La Révolution littéraire" (1882) påstår han att författare som Dumas d.y., Flaubert, bröderna Goncourt och Zola, oberoende av sina målsättningar och avsikter i sina skönlitterära verk har anklagat det borgeliga samhället häftigare än någon socialistisk författare (Vallès (1882) 1969:425).

71. Den officiella versionen av den socialistiska realismens program som fastställdes på författarkongressen lyder:

Socialist realism, being the basic method of Soviet imaginative literature and literary criticism, demands from the artist a truthful, historically concrete depiction of reality in its revolutionary development. At the same time this truthfulness and historical concreteness of the artistic depiction of reality must be combined with the task of the ideological molding and educa-

tion of the working people in the spirit of socialism. (cit.eft. Ermolaev 1963:197)

Den första meningen i denna programförklaring är inte så olik Engels' formuleringar, som det ofta påstås.

72. Om man får tro Paul Lafargue hyste Marx en liknande åsikt ifråga om Balzac, fastän han varken talar om realism eller realismens seger. Han skriver nämligen att Marx "considered Balzac not only as the historian of his time, but as the prophetic creator of characters which were still in embryo in the days of Louis Philippe and did not fully develop until after his death, under Napoleon III" (Lafargue (1890) 1974:152). Marx skrev i artikeln "The English Middle Class" (1854) att de engelska romanförfattarna har formulerat fler politiska och sociala sanningar än professionella politiker och moralister sammantagna (Marx (1854) 1985:581).

73. Demetz menar att en granskning av de skönlitterära verk där Balzac skildrar de republikanska revoltförsöken 1832 visar att Engels' läsning är "completely misleading" (Demetz 1967:175).

74. Myrdal är starkt kritiskt mot den dogmatiska användningen av Engels' brev och i synnerhet mot Lukács' vidareutveckling av tesen om realismens seger. Se Myrdal 1972 & 1974.

75. Jfr. den östtyske forskaren Rita Schobers uppsats "Zolas ästhetische Auseinandersetzung mit Balzac" (1955/6), där hon påstår att medan Engels' brev har principiell syftning förmådde Zola inte ge en vetenskaplig förklaring av motsägelsen hos Balzac (Schober (1955/6) 1976:463). Bortsett från några ohållbara, dogmatiskt betingade uttalanden ger Schober - i motsats till Hauser och Lukács - en utmärkt analys som bygger på noggranna studier av texterna.

76. För Zolas användning av termerna "realism" resp. "naturalism", se Hemmings 1954, för en redogörelse av bröderna Goncourts idéer, se Wood 1949.

77. Zolas anteckningar och utkast, resultatet av hans metod, finns samlade i 88 band i Bibliothèque National (Levin 1963:31).

78. Jfr. Wheeler 1985, Gilmour 1986, A.Fowler 1987, kap. 12.

79. För en diskussion av den engelska kritikens "teorilöshet", se Olmsted 1979d & Eigner & Worth 1985.

80. Termen "romance" används i den engelska litteraturvetenskapliga terminologin i en ganska vid mening. Den används för att beteckna medeltida riddarromaner, 1600-talets heroiska epik såväl som det Lagerroth kallat den "romantiska" romanen under 1700- och 1800-talen (Lagerroth 1976:39-40). För en översikt av diskussionen om begreppet *romance*, se Beer 1970. Ioan Williams' *Novel and Romance 1700-1800* (1970) ger en utförlig dokumentation av diskussionen om *romance* i tidskrifter, recensioner och förord till skönlitterära verk. Jfr. även Geoffrey Days *From Fiction to the Novel* (1987) där några av de viktigaste bidragen i denna debatt kommenteras.

81. Jämförelsen mellan realism i litteraturen och nederländskt måleri är ett framträdande tema i 1800-talets realismdiskussion. Se Demetz 1963.

82. För en diskussion av Lewes' romanestetiska idéer och hans inflytande som kritiker, se Greenhut 1948 & Kaminsky 1955. Lewes, som var en osedvanligt mångsidig begåvning, utvecklade både en fysiologisk psykologi i evolutionismens anda och en naturalistisk metafysik (Se Kaminsky 1967). Lewes' psykologiska idéer har haft inflytande på människoskildringen i några av George Eliots romaner (Se Chapple 1986:117-19).

83. Huruvida det finns romaner före 1700-talet är en kontroversiell fråga. Tomas Hägg för ett intressant terminologiskt resonemang i *Den antika romanen* (1980) där han hävdar att det, trots att det är något av en paradox, är berättigat att tala om romaner i detta sammanhang:

Om man använder termen "roman" i dess vida betydelse - och sålunda samlar *Tristan och Isolde* och *Tristram Shandy*, *Den unge Werthers lidande* och *Moby Dick*, James Joyce och Robbe-Grillet under samma hatt - då kan man knappast, med den logiska och terminologiska hedern i behåll, lämna just de grekiska och romerska föregångarna utanför. (Hägg 1980:1314)

Det verkar som om Hägg har något slags familjelikhet mellan olika typer av prosaberättelser i tankarna, utan att uttryckligen åberopa eller utveckla tanken att begreppet roman är ett familjebegrepp. Hägg poängterar att man i anglosaxiska framställningar av den grekiska romanen betecknar den antingen som "romance" eller som "novel". Jfr. Turner 1868 & Scholes 1969.

84. Övriga modeller Davis diskuterar är "konvergensmodellen" och "den evolutionistiska modellen" (Davis 1983:7). Han kritiserar dessa modeller och ansluter sig till ett betraktelsesätt som är inspirerat av Foucault. Romanen ser han som "discourse - that is, in Foucault's usage, the ensemble of written texts that constitute the novel (and in so doing define, limit, and describe it)" (Davis 1983:7). De texter som utgör denna diskurs består inte bara av romaner och andra skönlitterära texter utan av bl.a. "literary criticism, /.../ parliamentary statuses, newspapers, advertisements, printer's records, handbills, letters, and so on" (Davis 1983:7). Jag misstänker att man mot denna approach kan rikta liknande invändningar som de Davis riktar mot Watt.

85. Jeffrey Sammons bok *Literary Sociology and Practical Criticism* (1977) ger en penetrerande överblick över litteratursociologiska metoder och litteratursociologisk begreppsbyggnad. När det gäller den sociologiska analysen av den engelska romanen är Grahame Smiths *The Novel and Society* (1984) givande, den koncentrerar sig, i motsats till Sammons teoretiska arbete, på enskilda författare och deras verk.

86. I vilken utsträckning och på vilket sätt det Hauser betecknar som romanens "individualism" är ett uttryck för medelklassens uppgång och för den ekonomiska liberalismen är oklart. Rör det sig om parallellföreteelser eller är det fråga om en kausal relation? Å ena sidan säger Hauser att "the principle of free competition and the right of personal initiative are paralleled by the author's desire to express his subjective feelings", å andra sidan är denna individualism inte enbart "the translation of economic liberalism into the literary sphere" (Hauser 1962a:56). Individualismens förhållande till den ekonomiska liberalismen är enligt Hauser tveeggat och därför är det inte fråga om någon enkel "översättning":

Individualism transfers the system of *laissez-faire* to the moral life, but at the same time, protests against a social order in which human beings are severed from their personal inclinations and become bearers of anonymous functions. (Hauser 1962a:56)

Hauser menar att två former av social kausalitet är verksamma när det gäller romanens och individualismens uppkomst: "The two basic forms of social causality, imitation and opposition, now combine to produce the romantic mood" (Hauser 1962a:56). Med detta slags kausalitet kan man förklara allt och inget. När Hauser diskuterar den ryska romanen på 1800-talet träder emellertid "den sociala kausaliteten" i bakgrunden och han kan t.ex. skriva:

The miracle of the Russian novel consists in the fact that, in spite of its youth, it not only reaches the heights of the French and English novel, but takes over the lead from them and represents the most progressive and most vigorous literary form of the age. Compared with the works of Dostoevsky and Tolstoy, the whole of Western literature in the second half of the century seems weary and stagnant. (Hauser 1962b:135)

87. Det rena förnufts fjärde paralogism, "der vierte Paralogism der Idealität" lyder:

Dasjenige, auf dessen Dasein, nur als einer Ursache zu gegebenen Wahrnehmungen, geschlossen werden kann, hat eine nur zweifelhafte Existenz: Nun sind alle äusseren Erscheinungen von der Art: dass ihr Dasein nicht unmittelbar wahrgenommen, sondern auf sie, als die Ursache gegebener Wahrnehmungen, allein geschlossen werden kann: Also ist das Dasein aller Gegenstände äusserer Sinne zweifelhaft. Diese Ungewissheit nenne ich die Idealität äusserer Erscheinungen und die Lehre dieser Idealität heisst der Idealism, in Vergleichung mit welchem die Behauptung einer möglichen Gewissheit von Gegenständen äusserer Sinne, der Dualism genannt wird. (Kant KdV A366-7).

88. Det aktuella stället i Kritik der Urteilskraft lyder:

Die Systeme in Ansehung der Technik der Natur, d.i. ihrer produktiven Kraft nach der Regel der Zwecke, sind zwiefach: des Idealisms oder des Realisms der Naturzwecke. Der erstere ist die Behauptung, dass alle Zweckmässigkeit der Natur **unabsichtlich**; der zweite, dass einige derselben (in organisierten Wesen) **absichtlich** sei (Kant KdU 322).

89. Lotz kritiserar Wellek för att han inte hänvisar till Kants användning av termen "realism" i Kritik der reinen Vernunft utan bara till den nio år senare Kritik der Urteilskraft (Lotz 1984:71). Wellek hävdar dock inte explicit att termen "realism" förekommer hos Kant för första gången i Kritik der Urteilskraft utan nämner denna skrift tillsammans med Schellings "Vom Ich in der Philosophie" (1795) som en källa för Schillers reflexioner kring realism och idealism som litterära förhållningssätt (Wellek 1961:3). Mera anmärkningsvärt är det däremot att Wellek inte hänvisar till **Über naive und sentimentalische Dichtung** för att belägga Schillers användning av termen "realist", utan nöjer sig med att citera Schillers brev till Goethe 1798 (Wellek 1961:3). Eftersom Wellek uttryckligen säger att "Schiller and Friedrich Schlegel seem the first to apply the term to literature" saknar man hos honom en diskussion av Schillers bruk av termen "realist" i den två år tidigare avhandlingen.

90. I sin undersökning **Poesi och verklighet** (1967) resonerar Kurt Aspelin om innebörden hos termerna "poetisk realism" och "idealrealism". Han föredrar beteckningen "poetisk realism" framför "idealrealism" som beteckning på en litterär doktrin och en litteraturkritisk skola med argumentet att den senare termen "tyngs av sin starka filosofiska belastning (Aspelin 1967:20). Båda termerna syftar hos Aspelin på ett estetiskt och litterärt program. Christer Westling däremot vill i avhandlingen **Idealismens estetik** (1985) "upphöj/a/ termen /'idealrealism'/ till epoknamn" (Westling 1985:235). Han använder termen som beteckning på den nordiska litteraturen mellan 1830 och 1870, en tidsrymd som "bör uppfattas som en egen litteraturhistorisk period avgränsad från romantik och realism" (Westling 1985:235). Enligt Westling är termerna "poetisk realism" och "idealrealism" inte synonyma (Westling 1985:236). Termen "idealrealism", hävdar han, är "filosofiskt bestämd", vilket han anför som argument för lämpligheten att använda denna term "för att karakterisera litteraturen vid förra seklets mitt" (Westling 1985:236). Att detta skulle vara ett argument för att kalla en epok "idealrealistisk" kan jag inte se. Westlings resonemang är enligt min mening motsägelsefullt. Han hävdar nämligen att "det på den tillämpade estetikens område inte går att göra någon meningsfull åtskillnad mellan idealistisk estetik, poetisk realism eller idealrealism" (Westling 1985:238), samtidigt gör han en sådan åtskillnad när han upphöjer "idealrealism" till epoknamn.

Termen "realidealism" förekommer ibland som beteckning på en estetisk doktrin som av konsten och litteraturen kräver en syntes av

idealism och realism. Se Max Bucher **Realismus und Gründerzeit** (1975/6), Bd.1, s.13 ff., Bd.2, s.111-121.

91. Wolfgang Preisendanz påpekar att epiken i det stora hela är den viktigaste litterära genren inom litteraturen på 1800-talet. Både i den ryska, engelska och franska romankonsten finns "Namen von abendländischer und zum grossen Teil sicher von globaler Geltung" (Preisendanz (1962) 1987:453). Tidens tyska epiker som Stifter, Storm, Keller, Fontane, C.F. Meyer och Raabe däremot, är som Preisendanz understryker knappast kända utanför det tyska språkrådet och germanisternas krets. Den tyska epikens efterblivenhet sammanfattar han åskådligt: "Zweifellos war zwischen Jean Paul und E.T.A. Hoffmann einerseits, und Thomas Mann andererseits kein deutscher Erzähler ein europäisches Ereignis" (Preisendanz (1962) 1987:453).

92. I den ortodoxa marxismens estetik hävdar man att musiken liksom alla andra konstarter är kapabla att åstadkomma realism och att begreppet realism sålunda är tillämpligt även i musiken (Se Bimberg 1979). Den västtyske musikforskaren Carl Dahlhaus konstaterar i **Musikalischer Realismus** (1982) att marxismen tycks ha monopol på realisdiskussionen i musiken (Dahlhaus 1982:8), ett förhållande Dahlhaus med sin bok vill ändra på. Han menar att det ingalunda är meningslöst att karakterisera vissa 1800-tals kompositörer och deras verk som "realistiska", även om denna realism förblir "ein peripheres Phänomen" (Dahlhaus 1982:21). Realism i musiken skall enligt Dahlhaus inte jämföras med tonmåleri och syftar inte heller på libretto av ett visst slag (Dahlhaus 1982:21-2). Det är enligt Dahlhaus i stället fråga om "ästhetische Prämissen wie die Akzentuierung des Wahren statt des Schönen als Ziel der Kunst", och när det gäller opera om valet av motivkretsar och ämnen. Även andra element kan enligt Dahlhaus vara "realistiska":

kompositionstechnische Merkmale wie die Auflösung der Periodenstruktur in musikalische Prosa, die Dialogisierung der Melodie, die Orientierung am Sprachtonfall und die durch die Stilisierungstendenzen ungehinderte Rückhaltlosigkeit der Affektdarstellung und der Tonmalerei. (Dahlhaus 1982:154)

Den musikaliska realismen åtefinns enligt Dahlhaus i enstaka verk av Berlioz, Verdi, Bizet, Mussorgskij, Janáček, Mascagni, Strauss och Mahler, men var aldrig dominerande på samma sätt som realismen i konst och litteratur under 1800-talets andra hälft (Dahlhaus 1982:153). Dahlhaus noterar att termen "realism"

von den Musikhistorikern mit einer Unsicherheit gehandhabt wurde/, in der sich das Gefühl versteckte, dass die Musik, jedenfalls die des 19. Jahrhunderts, "eigentlich" eine romantische Kunst sei (Dahlhaus 1982: 111).

Dahlhaus' eget bidrag till diskussionen om musikalisk realism är dessvärre ett exempel på denna osäkerhet och förvirring. Anledningen till att tyska musikhistoriker ibland talar om musikalisk realism är att de ogärna velat överge idén om en "Zeitgeist" som genomsyrar alla konstarter och att det därför vid sidan av en litterär och bildkonstnärlig realism måste finnas en musikalisk realism. Hans Albrecht menar därför att den s.k. nyromantiken till vilken man brukar räkna Berlioz, Liszt och Wagner "nichts anderes /war/ als der mus. Realismus des 19. Jh." och att intensifieringen av den litterära realismen från Gustav Freytag till Gerhart Hauptmann och från Balzac till Zola har "ihr mus. Korrelat in der Entwicklung von Berlioz zu Wagner und weiter zu Richard Strauss" (Albrecht 1957:1053-4). Även Paul Henry Láng talar i allmänna ordalag om Berlioz' och Richard Strauss' realism utan att dock närmare förklara vari den består utom att den senares realism "encompasses everything, from jovial humor to hysterical perversity" (Láng (1941) 1978:997). Att uppfatta verismen inom operakonsten som en parallell företeelse till den litterära

utvecklingen är inte orimligt men här syftar termen "verismo" i första hand på librettot, som är inspirerat eller hämtat från realistisk eller naturalistisk litteratur (Se Sadie 1980:670).

93. Brinkmanns arbete har kommit ut i en andra (1966) och tredje upplaga (1977). Då själva texten är oförändrad har jag använt första upplagan. Både i den andra och den tredje upplagan finns utförliga inledningar, "Zum Stand der Diskussion", där Brinkmann kommenterar och kritiserar olika inlägg i realismdebatten. Dessa kommentarer till realismdebatten, som återges i den av Brinkmann redigerade **Begriffsbestimmung des literarischen Realismus** (1987) återkommer vi till i andra kapitlet, eftersom Brinkmann inte enbart diskuterar litteratur som handlar om hans specialområde, den tyska 1800-talslitteraturen utan alla bidrag till realismdiskussionen han finner väsentliga.

94. Karl Robert Mandelkow beskriver Hegels inflytande på den poetiska realismens litteraturestetik på följande sätt:

Das Grundproblem des poetischen Realismus ist die Frage nach der Möglichkeit einer poetischen Gestaltung der in die Prosa des nachrevolutionären Weltzustandes entlassenen Gesellschaft. Dieses Problem war in aller Schärfe bereits in Hegels "Ästhetik" gestellt, die in der ideologischen Vorgeschichte des Realismusbegriffs eine Schlüsselstellung einnimmt (Mandelkow 1974:389)

95. Fontanes åsikter överensstämmer i mycket med Otto Ludwigs. "Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein", lyder ett karakteristiskt yttrande (Ludwig (1858/60) 1906:156). Ludwigs posthumt utgivna skrifter kan ses som en sammanfattning av kvintessensen av den poetiska realismens ideal. Ludwigs poetiska realism har beskrivits som "eine Synthese zwischen genauer Wirklichkeitskopie und idealisierender Überhöhung" (Aust 1977:20). För en analys och diskussion av den poetiska realismen i dagskritik och programmatisk kritik, se Windhammers **Die Literaturtheorie des deutschen Realismus 1848-1860** (1977) och Eiseles **Realismus und Ideologie** (1976).

96. Jfr. Ingrid Mittenzweiss "Theorie und Roman bei Theodor Fontane" (1968) där hon försöker påvisa likheterna mellan Fontane och tidens mest avancerade romanestetiska idéer. I tekniskt hänseende finns det beröringspunkter mellan Fontane och James Joyce hävdar hon (Mittenzweiss 1968:250).

Kap. 2 Teorier om litterär realism

1. Begreppet stil är ett av de mest komplexa och svåranalyserade begrepp i de estetiska vetenskaperna. Richard Wollheim gör i uppsatsen "Pictorial Style. Two Views" (1979) några grundläggande distinktioner. Han skiljer för det första mellan en allmän stil (general style) och en individualstil (individual style), för det andra mellan olika typer av allmän stil. De tre typerna av allmän stil han urskiljer är: universell stil (universal style) som klassicism, geometrisk stil och naturalism, historisk stil eller periodstil (historical or period style) som nyklassicism, art nouveau och social realism och skolstil (school style) (Wollheim 1979:183-4). Uttrycket "realistisk stil" kan enligt denna uppdelning antingen syfta på en universell stil, en periodstil eller en eller flera skolstilar. Wollheims uppsats ingår i Berel Langs **The Concept of Style** (1987) som innehåller många viktiga bidrag till analysen av stilbegreppet. Medan bidragen till Langs antologi är av analytisk karaktär, anläggs i Gumbrechts och Pfeiffers **Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements** (1986) ett historiskt och sociologiskt perspektiv. Av särskilt intresse tycks mig Gumbrechts och Pfeiffers egna bidrag vara (Se Gumbrecht 1986 & Pfeiffer 1986).

2. För ett inspirerat försvar av begreppet arketypisk romantik, se Lilian Fursts *The Contours of European Romanticism* (1979).

3. Jfr. Lewis Mumfords beskrivning av Ulysses i *The Culture of Cities* (1938), där han menar att Joyce fångat alienationen i den moderna storstaden:

James Joyce, in *Ulysses*, projected this phantasmal state: he showed the mind of Leopold Bloom regurgitating the contents of the newspaper and the advertisement, living in a hell of unfulfilled desires, vague wishes, enfeebling anxieties, morbid compulsions, and dreary vacuities: a dissociated mind in a disintegrated city: perhaps the normal mind of the world metropolis. (Mumford 1938:271)

4. Waughs uppfattning att det finns ett nära samband mellan den klassiska realismen och empirismen är utbredd, inte minst bland anhängarna av en strukturalistiskt influerad marxistisk litteratursyn (MacCabe 1985 & Belsey 1980). Waughs sammankoppling av materialism, positivism och empirism är enligt min mening inte acceptabel, inte heller påståendet att denna världsåskådning inte längre finns. Vi återkommer till diskussionen om förhållandet mellan realism och empirism i avsnitt 2.5.

5. Auerbach skiljer mellan den figurala realismen och spiritualistiskt-allegoriska strömningar i vilka de händelser och personer som beskrivs saknar individualitet och förblir renodlade typer. Det Auerbach kallar en "figural verklighetsuppfattning" kallas oftare "symbolisk verklighetsuppfattning". Här följer en beskrivning av den medeltida verklighetsuppfattningen som terminologiskt men knappast i sak skiljer sig från Auerbachs:

Mediaeval symbolism had effects also in the scientific realm. The figurative aspect of phenomena was believed to be an inherent and essential part of them. To understand a thing therefore it was not enough to acquaint oneself with the physical properties and its relations to other external objects, its spiritual meaning and its place in the divine purpose must also be discovered (McGiffert (1933) 1954:256).

6. Jfr. Weitz' briljanta analys av Shakespeakritiken i *Hamlet and the Philosophy of Criticism* (1964). I kapitel 13 av detta arbete ger han en kortfattad redogörelse för sin syn på "the philosophy of criticism".

7. Stipulativa definitioner är inte automatiskt preciseringar om man följer Naess' bestämning av begreppet precisering i *Empirisk semantik* (1961) eftersom ett nödvändigt villkor för att ett uttryck U skall vara en precisering av ett annat uttryck T är att U också är en rimlig tolkning av uttrycket T medan en stipulativ definition, eller rättare, definiens i en stipulativ definition inte behöver vara en rimlig tolkning av definiendum. (Se Naess 1961:25). I senare skrifter har Naess slopat kravet att en precisering måste vara en rimlig tolkning av det uttryck som preciseras (Naess 1963:60). I *Interpretation and Preciseness* betonar Naess att ett uttryck b i en viss situation för en viss person kan vara en precisering av uttrycket a, medan uttrycket b i andra situationer eller för andra personer kan vara en specificering av uttrycket a (Naess 1953:64). När Harald Ofstad i *An Inquiry into the Freedom of Decision* (1961) räknar upp olika preciseringar av satsen "P's decision in S was not subject to compulsion" uppfattar han "absence of physical compulsion" och "absence of inner compulsion" som preciseringar av uttrycket "not subject to compulsion" (Ofstad 1961:310-1). Man skulle lika gärna kunna säga att "yttre tvång" resp. "inre tvång" är specificeringar av "tvång" eftersom yttre resp. inre tvång är två arter av tvång. Ett annat exempel på att gränsdragningen mellan precisering och specificering inte är oproblematisk erbjuder Marc-Wogaus diskussion av

Hägerströms teser om vissa språkliga uttrycks meningslöshet. Marc-Wogau menar att det är "nödvändigt /.../ att hålla isär olika betydelser hos termerna "mening" och "meningslöshet" eftersom "meningsbegreppet är oerhört mångtydigt" (Marc-Wogau 1968:36). Andra skulle snarare säga att det finns många olika slags mening och att det är viktigt att specificera dessa arter av mening snarare än att precisera meningsbegreppet. Många filosofer har hävdad att termen "sann" är mångtydig, Quine däremot hävdar att termen är entydig men ytterst generell (Quine 1960:131). I många realismteorier och realismdebatter diskuteras den realistiska litteraturens förhållande till verkligheten; huruvida begreppet verklighet är mångtydigt eller entydigt men ytterst generellt är uppenbarligen av stor betydelse i detta sammanhang.

8. Definitioner som utgör en explikation av ett begrepp kallar Herbert Bohnert i artikeln "Carnap's Theory of Definition and Analyticity" (1963) för "explicative definition" (Bohnert 1963:424). Jfr. Gabriel 1972:59.

9. I **Meaning and Necessity** (1947) förklarar Carnap begreppet explikation på följande sätt:

The task of making more exact a vague or not quite exact concept used in everyday life or in an earlier stage of scientific or logical development, or rather of replacing it by a newly constructed, more exact concept, belongs among the most important tasks of logical analysis and logical construction" (Carnap (1947) 1956:7-8).

En sådan vetenskaplig och "logisk" utveckling som kräver explikationer av detta slag förekommer inte inom konst- och litteraturvetenskap.

10. Den polske filosofen Tadeusz Pawlowski däremot diskuterar uttryckligen frågan om begreppsexplikationer i humanistiska vetenskaper i **Begriffsbildung und Definition** (1980). Eftersom man på det humanistiska området sällan stöter på "Theorien im präzisen methodologischen Sinn dieses Wortes", måste också kraven på en explikation modifieras, vilket han också försöker göra (Pawlowski 1980:159). Ett begreppssystem i egentlig mening föreligger enligt Pawlowski bara i de exakta vetenskaperna och följaktligen kan det endast i dessa förekomma explikationer i exakt mening (Pawlowski 1980:164). Pawlowskis teorigrepp är enligt min mening alltför snävt men han är klar över att man inte utan vidare kan tala om explikationer i Carnaps och Hempels mening när det gäller begrepp och begreppsbildningen på det humanistiska området.

11. Kyndrup och Stær t.ex. kommenterar inte denna sida av Sterns undersökning. De sammanfattar sina synpunkter på Sterns bok genom att säga att den "er /.../ mere en beskrivelse og en præliminær systematisering af stoffet, end en egentlig teori om realisme" (Kyndrup & Stær 1982, bd. 1:139). En grundläggande aspekt av Sterns realismanalys är att han undviker att formulera "en egentlig teori" om realismen. Sterns övertygelse att traditionella realismteorier är omöjliga, diskuterar dessa författare inte. Likaså missförstår Stephan Kohl Sterns arbete när han i **Realismus. Theorie und Geschichte** påstår att "Stern geht es bei seinen Überlegungen um die Fixierung eines allgemeinen Realismusbegriffs" (Kohl 1977:206), ett påstående vars kontradiktoriska motsats är sann. Richard Brinkmann, vars egna realismanalyser i allt väsentligt skiljer sig från Sterns, har däremot en mycket klarare bild av Sterns intentioner. Han talar om Sterns "very open and relaxed theoretical impulse" och hans "symptomatology of realism" (Brinkmann 1986:183;185). Han menar att Sterns arbete utgör en slående och positiv kontrast till "the tormenting mass of abstraction, of epistemological huffing and puffing", som så ofta förekommer i den tyska realismdiskussionen (Brink-

mann 1986:184). Jfr. även Brinkmanns positiva bedömning av Sterns *On Realism* i Brinkmann ((1977) 1987:513-6).

12. Det är därför en lapsus när Wellek i *Theory of Literature* beskriver Auerbachs *Mimesis* som "a history of realism from Homer to Joyce" (Wellek & Warren (1949) 1963:50). Auerbachs verk är varken till avsikten eller innehållet en historia över realistisk litteratur.

13. För historismen i allmänhet, se Mandelbaum 1967; För Auerbachs historism, se Luiz Costa Lima "Historie und metahistorische Kategorien bei Erich Auerbach" (1986).

14. Lotz hänvisar till Wellek och hävdar att Auerbach använder sig av två olika realismbegrepp, ett historiskt och ett icke-historiskt (Lotz 1984:124), Kyndrup och Stør menar att det är önskvärt att forskaren reflekterar teoretiskt över sin referensram och de hänvisar till Welleks kritik av Auerbach (Kyndrup & Stør 1982, bd. 1:83), och i *Gender, Fantasy, and Realism in American Literature* (1982) påstår Alfred Habegger att Wellek har visat att "the concept of realism in Auerbach's superb book is somewhat contaminated with existentialism" (Habegger 1982:326 n.2). Heselhaus omtalar Auerbachs bok som "den bedeutendsten Beitrag zur Bestimmung des Realismus" (Heselhaus (1959) 1987:348) medan Kohl anser att Auerbach levererat "/eine/ primär soziologisch begründete Realismusdefinition" (Kohl 1977:196). Kohl instämmer i den uppfattning Brinkmann ger uttryck åt i *Wirklichkeit und Illusion* och hävdar att Auerbachs *Mimesis* inte kan ses som "ein Beitrag zur Realismusforschung" på grund av de terminologiska inkonsekvenserna. (Brinkmann 1957:89-71, Kohl 1977:197). Vad dessa kritiker förbiser är att Auerbach inte vill formulera någon realismteori och att han inte vill analysera eller definiera realismbegreppet utan att hans avsikt är att beskriva och tolka texter, varav ett flertal är realistiska i någon av denna terms många betydelser.

15. Se Paul Oskar Kristellers berömda uppsats "The Modern System of the Arts" (1951/2) där Kristeller försöker visa att
/the/ system of the five major arts, which underlies all modern aesthetics and is so familiar to us all, is of comparatively recent origin and did not assume definite shape before the eighteenth century, although it has many ingredients which go back to classical, medieval and Renaissance thought (Kristeller (1951/2) 1965:165)

16. När Levin säger att han vill definiera begreppet realism torde detta betyda att han vill ge en tillfredställande beskrivning och analys av den litterära realismens uppkomst och egenart. Därför är Pettersson påstående att Levin ställer sig en "traditionell litteraturvetenskaplig uppgift", nämligen "att definiera 'realism'" missvisande. Än mer missvisande är påståendet att Levins "definition" är explikativ (Pettersson 1975:68-9).

17. I "Periods and Movements in Literary History" (1941) kritiserar Wellek "the extreme 'nominalistic' point of view which assumes that 'period' is merely an arbitrary superimposition on a material which in reality is a continuous, directionless flux" (Wellek 1941:74). Han hävdar vidare att "a period /.../ is no metaphysical entity nor an arbitrary cross-section, but rather a time section dominated by a system of literary norms, whose introduction, spread, diversification, integration, and disappearance can be traced" (Wellek 1941:89). Ett periodbegrepp som romantik till exempel är enligt Wellek en regulativ idé, "with the help of which we interpret the historical process" (Wellek 1941:90).

18. Enligt förordet till *Theory of Literature* bär Wellek huvudansvaret för kapitel 1 och 2 (Wellek & Warren (1949) 1963:8), varför den åsikt citatet uttrycker kan tillskrivas Wellek. I det sextonde

kapitlet, som Warren skrivit, uttrycks en liknande åsikt om realismens konventionalitet:

Realism and naturalism, whether in the drama or the novel, are literary or literary-philosophical movements, conventions, styles, like romanticism or surrealism. The distinction is not between reality and illusion, but between differing conceptions of reality, between differing modes of illusion. (Wellek & Warren (1949) 1963:213).

"'Realistic' motivation is an artistic devise" är ett påstående i samma anda i detta kapitel (Wellek & Warren (1949) 1963:218).

19. Jfr. Welleks svar på Greenwoods kritik av "The Concept of Realism in Literary Scholarship" där han om dessa "realistiska" konsteorier säger att de ignorerar "the role of personality and the nature of art as making a system of symbols" (Wellek 1962:196).

20. I Baumgartens språkbruk betecknar termen "aesthetica" vetenskapen om förnimmelsen eller vetenskapen om varseblivningen i dess fulländning. En undersökning av Baumgartens och andra 1700-tals författares språkbruk har naturligtvis sitt intresse men kan inte "korrigera" några nutida uppfattningar om estetiken och dess arbetsområde.

21. För en diskussion av den tyska programmatiska realismen i tidskrifterna **Deutsches Museum** och **Die Grenzboten**, se Windhammer 1972 & 1977 & Eisele 1976.

22. Lukács' yttrande om Hoffmann som en verkligt stor realist förekommer i skriften "Fortschritt und Reaktion in der Deutschen Literatur" först publicerad i **Internationale Literatur** 1944/5 och 1953 i **Skizze zur Geschichte der neueren deutschen Literatur** (Lukács (1953) 1964:87), yttrandet om Hoffmanns realistiska djup och träffsäkerhet i en essä om Eichendorff från 1940 som ingår i essäsamlingen **Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts** (1950).

23. I officiell, partitrogen marxistisk estetik har värderingen av Kafka varit negativ liksom inställningen till dem som i likhet med Fischer försökt "rehabilitera" honom. Den sovjetiske litteraturforskaren, J. A. Elsberg t.ex. påstår i ett av sina bidrag till konferensen om realism i världslitteraturen 1957 i Moskva, att man i den kapitalistiska världen försöker upphöja Kafka till klassiker, vilket är missriktat eftersom "Kafkas Stil /.../ von einer krankhaft entstellten Wahrnehmung des Lebens beherrscht /ist/" och Kafka blott är "eine Modeerscheinung der Bourgeoisie" (Elsberg (1959) 1962:547). I **Zur Theorie des sozialistischen Realismus** kan man läsa att det man kallar "Kafkapropaganda" tjäna "der imperialistischen Globalstrategie mit eindeutig konterrevolutionären Zielen" (Weimann 1974:89). DDRs kulturminister hävdade i ett tal 1968 att "rehabiliteringen" av Kafka i de socialistiska länderna var en form av andlig våldtäkt och att en beundran för Kafka utgjorde "a mental preparation for those events which have plunged our neighbour-nation into deep crisis exploited by counter-revolution" (cit. eft. Caute 1971:119).

Lukács' uttalanden om Kafka i avsnittet "Franz Kafka oder Thomas Mann" i **Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus** är naturligtvis mera nyanserade men även i hans diskussion av Kafka finns groteska inslag. Han påstår t.ex. att "Kafka ist der Klassiker /des/ Stehenbleibens bei der blinden und panischen Angst vor der Wirklichkeit" (Lukács W 4:534) och hävdar att all diktning som tar ställning för ångesten och betraktar den som "eine zeitlos-ontologische Entität" kännetecknas av "die objektive Intention /.../ auf den Hitlerismus, auf den Atomkrieg etc." (Lukács W 4:539).

24. Partiestetiker tar helt avstånd från Fischers och Garaudys realismuppfattning. Inte sällan anser man att deras uppfattningar har vittgående politiska konsekvenser. Hans Koch, en av DDRs ledande partiestetiker, som står som utgivare av antologin med angrepp på

Lukács, Georg Lukács und der Revisionismus (1960) och av den auktoritativa Zur Theorie des sozialistischen Realismus (1974) hävdar att Garaudy och Fischer genom sina angrepp på den socialistiska realismen tjänar den imperialistiska reaktionen (Koch 1974b:277). En utförligare kritik av Fischer i samma propagandistiska anda levererar Koch i en annan uppsats i samma arbete (Koch 1974c:420-6). För dessa partietetiker torde Fischers ganska hovsamma kritik av realsocialismen och hans uppfattning att alienationen inte övervunnits i de socialistiska samhällena vara den utlösande faktorn. Inte heller bland västeuropeiska marxister står Fischer och Garaudy högt i kurs. Kurt Aspelin t.ex. menar att Fischer och Garaudy har en "tendens att tala om 'människan' som en nära nog metafysisk 'humanistisk' essens, på ett sätt som måste te sig högst otillfredsställande för en marxistisk uppfattning" (Aspelin 1970:24) och Terry Eagleton kritiserar i artikeln "Text, Ideology, Realism" (1980) Fischers och Garaudys "réalisme sans rivages" som han anser vara degig humanism (Eagleton (1980) 1986:169). Det botemedel Aspelin och Eagleton rekommenderar är en dos althusseriansk anti-humanistisk marxism, ett botemedel värre än åkomman.

25. Se E. B. Greenwoods "Reflections on Professor Wellek's Concept of Realism" (1962) där man läsa följande:

A critical concept such as realism cannot be rendered a neutral cognitive tool because it is an assertion of value, of the fact that a piece of art is good because it is true, though the way it is true is not the simple line to line correspondence of a tracing to a drawing, but complex and difficult to analyse. (Greenwood 1962:96)

26. Det finns naturligtvis också betydande olikheter mellan Garaudys och Brechts uppfattning om realismen men även Brecht använder sig av ett ganska konturlöst realismbegrepp, "Nicht der Begriff der Enge, sondern der der Weite passt zum Realismus", lyder ett karakteristiskt uttalanden och Brecht själv visar vad detta kan innebära när han menar att Shelley har en viktigare plats "in der grossen Schule der Realisten" än Balzac (Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 2, 171).

27. För en diskussion av Benjamins och Adornos uppfattning om modernismen, se Eugene Lunns **Modernism and Marxism** (1985).

28. Tommie Zaine har tipsat mig om Philip Ernsts trädgård.

29. I samma brev förklarar Dostojevskij att hans "fantastiska 'Idiot' /är/ verklighet och till på köpet den mest vardagliga!" (Dostojevskij, **Pisma** 2 nr.323, 170). I ett annat brev året innan talar han om sin egen realism som "äkta och ursprunglig realism" och påstår att han, i motsats till "våra realister" vars realism "rör sig på ytan, har uppnått "en djupare realism" (Dostojevskij, **Pisma** 2 nr.318, 150). Översättning från ryskan av de citerade breven har utförts av Beata Åhlberg. För en utförlig analys av Dostojevskijs realism och hans romanestetiska idéer, se Linnér 1967.

30. Den polske teatermannen Jan Kott deklarerade på 50-talet att "we do Brecht when we want Fantasy, when we want sheer Realism, we do **Waiting for Godot**" (cit. eft. Bentley 1966:203).

31. Jfr. den brittiske filosofen Renford Bambroughs uppsats "Ounces of example. Henry James, philosopher" (1987). "Non-realistic literature is more realistic than some of Stern's remarks suggest", säger han och konstaterar att författare "may also use non-realistic means and still be serving realist ends" (Bambrough 1987:176;177).

32. I artikeln "Verisimilitude, Conventions, and Beliefs" (1982) hävdar Menachem Brinker, enligt min mening, med rätta att "the arguments presented by Jakobson in the brilliant essay he wrote some sixty years ago were not meant to serve philosophical conventionalism" (Brinker 1982:259). Trots detta anser han att Jakobsons

argument "come very close to those presented by Goodman in their attempt to demonstrate that every opposition between the 'conventional' and the 'natural' is always totally relative to a given historical moment" (Brinker 1982:259).

33. Kurt Aspelins och Bengt A. Lundbergs omdöme att Jakobson "på ett så briljant och obarmhärtigt sätt avslöjar relativiteten i detta missbrukade begrepp" (Aspelin & Lundberg 1974:14), tycker jag är överdrivet. I Poesi och verklighet, del 2 (1977) talar Aspelin om de generella svårigheterna med termen "realism" och säger att "ett realistiskt verk vill ge en sann bild av verkligheten - men denna bild gestaltas som illusionen av verklighet med hjälp av en rad litterära konventioner" och tillägger att detta är "'den realistiska paradoxen' bragt på en enkel formel - kanske mest pregnant fixerad i Roman Jakobsons korta uppsats från 1921" (Aspelin 1977:195). Beskrivningen av både Jakobsons uppsats och den s.k. realistiska paradoxen är inte invändningsfri och Aspelins höga värdering av Jakobsons uppsats knappast motiverad.

34. Richard Harland hävdar i boken *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (1987) att det han kallar "superstructuralism" kan delas upp i två grupper eller riktningar, strukturalism och poststrukturalism (Harland 1987:2). Till denna första grupp räknar han förutom Saussure, Lévi-Strauss, Greimas, och Barthes även Jakobson. Harland hävdar att "the Superstructuralist way of thinking spreads out beyond literature, and makes all language non-referential, nondenotational" (Harland 1987:5), vilket inte stämmer ifråga om Jakobson. Jakobsons teori om språkfunktionerna läggs fram i uppsatsen "Linguistics and Poetics" (1958) och i uppsatsen "Language in Relation to Other Communication Systems" (1968) framlägger han sin syn på bl.a. teckenbegreppet och hävdar att den traditionella modellen som involverar "signum, signans, signatum - /.../ remains the soundest and safest base for the newly developing and expanding semiotic research" (Jakobson (1968) 1971:699). Denna uppfattning verkar inte vara förenlig med Saussures uppfattning om det språkliga tecknets natur. Enligt Saussure består tecknet av två oskiljaktliga delar, le signifiant och le signifié. Jakobsons uttalanden är emellertid inte entydiga. Han hänvisar nämligen till den stoiska teckenläran och säger att ett tecken enligt stoikerna har en "twofold structure" som består av signans och signatum. Om nu tecknet, signum, uppfattas som en kombination av signans och signatum är Jakobsons yttranden förenliga med Saussures teckenbegrepp, men inte med den stoiska doktrinen. Tecknets struktur är enligt den stoiska doktrinen inte dyadisk utan triadisk. Sextus Empiricus' redogörelse för stoikernas teckenteori lyder så här:

The Stoics /.../ said that "Three things are linked together, the thing and the thing signifying and the thing existing"; and of these the thing signifying is the sound ("Dion" for instance); and the thing signified is the actual thing indicated thereby, and which we apprehend as existing in dependence on our intellect, whereas the barbarians although hearing the sound do not understand it; and the thing existing is the external real object, such as Dion himself. And of these, two are bodies - that is, the sound and the existing thing - and one is incorporeal, namely the thing signified and expressible, and this too is true or false. (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* viii, 11,12)

Däremot råder det ingen tvekan om att Jakobson delar den formalistiska och strukturalistiska uppfattningen att konsten primärt är ett slags språk och en form av kommunikation som bör undersökas och förstås i ett semiotiskt perspektiv, en uppfattning som kan och bör kritiserars (Se Sharpe 1984).

35. Den text som går under namnet *Cours* är en sammanställning av studenters och kollegers anteckningar från Saussures föreläsningsserie från perioden 1906-11. En kritisk utgåva har ombesörjts av Rudolf Engler 1968. För en redogörelse av bakgrunden till och innehållet i *Cours*, se Scheerer 1980 & Culler 1976.

36. För en redogörelse av den språkvetenskapliga diskussionen om arbitraritetstesen, se Scheerer 1980:107-119. Rudolf Engler ger i "Théorie et critique d'un principe saussurien. L'arbitraire du signe" (1962) en utförlig analys av Saussures text och Eugenio Coseriu gör i "L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffs" (1968) en intressant historisk tillbakablick över olika varianter av arbitraritetstesen. Dessa historiska studier är ett viktigt korrektiv till de ytliga och missvisande framställningar av arbitraritetstesen som förekommer i många översikter och introduktioner i litteraturteori. Det bristande historiska perspektivet leder till skeva framställningar av tesen. David Robey t.ex. hävdar att tesen att det inte finns något nödvändigt samband "between the sign as a whole and the reality to which it refers" är "the most radical and fertile feature of Saussure's thought" och Catherine Belsey att denna tes är "the most revolutionary element in Saussure's position" (Robey 1986:47; Belsey 1980:38). I själva verket förfäktas denna "radikala" tes redan av Locke 1690 i *An Essay Concerning Human Understanding*, book iii, ch.2, §§ 8. Jfr. Aarseth 1964 & 1979. I essän "Taine and Saussure" kan vi läsa att Taine, Saussure, and Wilhelm von Humboldt all dismissed the belief that language is a nomenclature" (Aarseth (1979) 1982:357). Saussures originalitet ligger inte i tesen att det språkliga tecknet är arbiträrt och att språket inte är en "nomenklatur", vilket man lätt kan förvissa sig om genom diakroniska studier.

37. I sin kritik av Derrida anmärker sociologen Anthony Giddens att "the major limitation of virtually all structuralist thought is that it carries over - and compounds the flaws inherent in Saussure's treatment of the signified" (Giddens 1979:35). "The retreat from reference" är en grundläggande och genomgående svaghet i strukturalistiskt tänkande hävdar han (Giddens 1979:36).

38. För en kritik av Belseys bok, se Holloway 1983.

39. Intertextualitet innebär bl.a. att den ena texten förutsätter den andra och att alla texter är förbundna med varandra. Ett åskådligt exempel, om än ofrivilligt, erbjuder serien "New Accents", där så gott som varje text förutom de obligatoriska hänvisningarna till Saussure innehåller likartade referat av Althusser, Lacans, Barthes' och Derridas åsikter (Hawkes 1977; Belsey 1980; Norris 1982; Harland 1987).

40. För en analys av Derridas resp. Foucaults uppfattningar om textualitet och intertextualitet, se Said 1978. I en artikel från 1986 säger Derrida följande om sitt textbegrepp:

I found it necessary to recast the concept of text by generalizing it almost without limit, in any case without present or perceptible limit, without any limit that is. That's why there is nothing "beyond the text". That's why South Africa and apartheid are like you and me, part of this general text, which is not to say that it can be read the way one reads a book. (Derrida 1986:167-8)

Detta är oansvarigt i mer än ett avseende. Vincent Leitch hävdar i *Deconstructive Criticism* (1983) att Derrida har stulit referenten "and consequently the world becomes an infinite, borderless text" (Leitch 1983:118). Dekonstruktivismen undflyr referenten, hävdar Leitch, men lika fullt refererar han ständigt till Barthes och Derrida (Leitch 1983:118).

41. Jfr. Rortys uppsats "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism" (1981). Den brittiske filosofen G.E.M. Anscombe diskuterar i uppsatsen "The Question of Linguistic Idealism" (1976) huruvida Wittgenstein är en lingvistisk idealist eller inte. Hennes slutsats är att han inte är det. Wittgenstein har uppnått realism utan empirism (Anscombe (1976) 1981:133).

42. Det bör betonas att jag här talar om "referens" i en ganska allmän mening. Ett litterärt verk kan referera till verkligheten utan att en enda sats i texten refererar till något verkligt. Problem rörande fiktiva satsers referens, som sysselsätter många litteraturteoretiker idag berör jag inte alls. För detta problem, se Pavels *Fictional Worlds* (1986) och Lamarque 1983 & 1984 samt Olsen 1987c.

42. För en kritik av Barthes' realismuppfattning, se Thody 1983, kap.3., för en kritik av hans litteraturteorier, se Strickland 1981, kap. 4. För en positiv värdering av Barthes, se Culler 1983.

44. Jfr. Colin MacCabes definition: "A classic realist text may be defined as one in which there is a hierarchy amongst the discourses which compose the text and this hierarchy is defined in terms of an empirical notion of truth" (MacCabe (1974) 1985:34).

45. För en kritik av denna uppfattning, se Scruton 1980a; 1980b & 1983c samt Lerner 1983b och Watts 1983.

46. För en kritisk diskussion av strukturalistiska uppfattningar om referens, se Devitt & Sterelny 1987, kap.13.

47. Intressanta bidrag till diskussionen om förhållandet mellan litteratur och verklighet och litteraturens betydelse för vår verklighetsuppfattning finner man i Mitchell 1973; Danto 1983 & Olsen 1984.

48. Jfr. avsnittet "On The Discrimination of Realisms" i Booths *The Rhetoric of Fiction* (Booth (1961) 1983:53-60).

49. Det finns naturligtvis filosofiska realismen som inte förbinds genom familjelikheter med de litterära och konstnärliga. För begreppen realism och kritisk realism i filosofin, se Hirst 1967 och Ramsperger 1967. Det allmänna begreppet realism är därför mångtydigt.

50. Gallie (1948) och Tilghman (1973) argumenterar för uppfattningen att konståbegreppet är ett familjebegrepp. För uppfattningen att litteratur är ett familjebegrepp, se Butler 1973. Idén att begreppet litteratur är ett familjebegrepp kritiserar av Olsen (Olsen 1976/7). Peckham analyserar romantikbegreppet i termer av familjelikheter (Peckham 1974). Den förste som gjort ett slags "familjeanalys" av ett estetiskt begrepp torde vara den skotske filosofen Dugald Stewart, som i essän "On The Beautiful" (1810) hävdar att alla ting som är vackra inte har någon gemensam essens utan förbinds genom likheter (Stewart (1810) 1818:262;271).

51. När Morris Weitz i sin berömda uppsats "The Role of Theory in Aesthetics" (1956) vill illustrera den öppna karaktären hos vissa estetiska genrebegrepp, väljer han romanen som exempel:

Consider questions like "Is Dos Passos' *U.S.A.* a novel?," "Is V. Woolf's *To the Lighthouse* a novel?," "Is Joyce's *Finnegan's Wake* a novel?". On the traditional view, these are construed as factual problems to be answered yes or no in accordance with the presence or absence of defining properties. But certainly this is not how any of these questions are answered. Once it arises, as it has many times in the development of the novel from Richardson to Joyce (e.g. "Is Gide's *The School for Wives* a novel or a diary?"), what is at stake is no factual analysis concerning necessary and sufficient properties but a decision as to whether the work under examination is similar in certain respects to other works, already called "novels," and consequently warrants the extension of the concept to cover the new cases. (Weitz 1956:31-2)

Weitz är dock inte den förste att tala om familjelikhet mellan olika slags litterära företeelser. Den engelske litteratören och politikern George Canning använder termen "family likeness" när han i sin tidskrift *Microcosm* 1787 beskriver förhållandet mellan "romance" och "novel":

NOVEL-WRITING has by some late authors been aptly enough styled the younger sister of ROMANCE. A family likeness is indeed very evident; and in their leading features, though in the one on a more enlarged, and in the other on a more contracted scale, a strong resemblance is easily discoverable between them. (Canning (1787) 1970:341).

Kap. 3 Realism i bildkonsten

1. Courbet öppnade en egen utställning "le pavillon du réalisme" i protest mot att några av hans verk inte ansågs lämpliga att visas på världsutställningen i Paris 1855. På världsutställningen visades 11 av Courbets verk medan han på den egna utställningen visade 40 målningar, däribland de refuserade *Les Baigneuses* (1853) och *Le Studio* (1855). Katalogen till denna utställning innehöll följande deklaration som har kallats "Courbets trosbekännelse" men som sannolikt är skriven av Champfleury:

Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres, en aucun temps, n'ont donné une idée juste des choses; s'il en était autrement, les oeuvres seraient superflues.

Sans m'expliquer sur la justesse plus ou moins grande d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper court aux malentendus.

J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art! Non! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.

Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les moeurs, les idées, l'aspect de mon époque selon mon appréciation, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but. (cit. efter Martino 1913:76-7)

2. Detta slagord myntades av en av romantikens talesmän, Emile Deschamps 1828. Kravet att vara med sin tid, menar Nochlin, for the most part remained a mere demand in Romantic critical theory and a vague aspiration or half-conscious articulation in the Romantic movement, assuming a meaning at once narrower and more concrete in Realist theory and practice. (Nochlin 1971:104-5)

3. Jag använder termerna "framställa", "återge", "avbilda" och "skildra" som synonymer och översättningar av "represent" i det engelska originalet. I konstfilosofiska diskussioner av det som i den anglosaxiska litteraturen kallas "representation in painting" skulle en entydig svensk terminologi vara nödvändig; en sådan diskussion för emellertid inte Rosen och Zerner utan använder termen "represent" och "representation" i en ganska allmän mening, varför jag också använder de svenska motsvarigheter "framställa", "återge" och "avbilda" i en förteoretisk mening. Uttrycket "X represents Y" där X står för en målning, översätts bäst med "X föreställer Y"; när

X däremot står för konstnären, översätts "represents" bäst med något av uttrycken "framställer", "återger", "avbildar" eller "skildrar".

4. I artikeln "Edouard Manet" (1867) säger Zola att man måste glömma tusen invanda ting om man vill förstå Manets konst och han fortsätter

l'artiste ne peint ni l'histoire ni l'âme; se qu'on appelle composition n'existe pas pour lui, et la tâche qu'il s'impose n'est point de représenter telle pensée ou tel acte historique. Et c'est pour cela qu'on ne doit le juger ni en moraliste, ni en littérateur; on doit le juger en peintre. (Zola OC 40:259)

5. Courbet säger i en självbiografiska skiss att han föddes republikan och att han "oublia les idées et l'instruction de son jeune âge pour suivre, en 1840, les socialistes de toutes sectes" (Courthion 1950:27).

6. Proudhon kritiserade i sitt konstfilosofiska traktat **Du Principe de l'art et de sa destination sociale** (1865) klassicistiskt och romantiskt måleri. Jacques-Louis David kritiseras för att han skildrar historiska händelser som han själv inte kunnat bevittna, Delacroix för sina andliga ideal och Ingres för sin dyrkan av ren form utan idémässigt innehåll. Courbet däremot framhålls som en målare som uppfyller Proudhons krav på realism, nämligen att konsten skall behandla aktuella ämnen och att den skall bygga på observation av verkligheten (Se Rubin 1980:91-2). Realismen kallas av Proudhon något överraskande för "kritisk idealism" (Rubin 1980:98). Hur myndigheter och konstetablissemangen försökte och lyckades neutralisera den radikala realismen och skapa en "officiell" realism beskriver Albert Boime i "The Second Empire's Official Realism" (1982).

7. I anekdoter om de antika målarna Zeuxis och Parrhasios (400-talets slut f.Kr.) berättas det hur deras målningar genom sin extrema verklighetstrohet kunde lura betraktaren att förväxla målningen med det avbildade. Sålunda skall Zeuxis ha målat vindruvor så naturtroget att duvorna började plocka på hans tavla och Parrhasios lär ha förmått sin rival Zeuxis att försöka dra bort ett målat förhänge från en av sina målningar (Plinius N.H. XXXV,61). Om de nya realisterna finns det autentiska historier om förväxlingen mellan konst och verklighet. Vid en utställning av John de Andreas skulpturer föreställande nakna människor smugglades en livslevande människa in utan att besökarna märkte skillnaden (Se Sager 1973:53).

8. Jfr. Se Aaron Scharfs **Art and Photography** (1974).

9. Formuleringarna av de politiska kriterierna varierar. Det finns dock en bred enighet om att den socialistiska realismen är förenlig med olika stilar och tekniker. Klaus Jarmatz, på 70-talet chef för avdelningen för den socialistiska realismens teori vid SEDs centralkommittés institut för samhällsvetenskap, betonar att "die Herausbildung individueller Stile und Handschriften /.../ eine der Entwicklungsbedingungen des sozialistischen Realismus in allen Kunstgattungen und -arten /ist/" (Jarmatz 1975:55). Trots detta uppvisar konstlivet i DDR en enligt Jarmatz önskvärd enhetlighet som grundar sig på fem olika moment. Det första momentet är "die Bejahung der sozialistischen Entwicklung in der DDR /.../ die Achtung der bewährten Führung der gesellschaftlichen Prozesse durch die Arbeiterklasse und ihre Partei", det fjärde momentet "die gemeinsame Freundschaft zur Sowjetunion und zur sozialistischen Staatengemeinschaft" (Jarmatz 1975:53). Den socialistiskt realistiska konsten kan som enda konstriktion enligt Jarmatz återge

die Dialektik von Individuum und Gesellschaft /.../, nicht nur in Hinsicht auf die literarische Gestaltung, sondern auch und vor allem in Hinsicht auf das Angebot von Vorschlägen für die Lösung von Problemen der Wirklichkeit. (Jarmatz 1975:165-6).

Det finns en omfattande litteratur i Sovjetunionen och DDR, utgiven av olika partiorgan och forskningsinstitut knutna till partiet, där den officiella synen på den socialistiska realismen framförs. Det är viktigt att hålla två saker i minnet när man konfronteras med denna typ av texter. För det första är den socialistiska realismen inte en konstdoktrin som omfattas och propageras av konstinstitutioner och forskningsinstitut i alla socialistiska länder. Medan den socialistiska realismen framförs som konstdoktrin och konstprogram i framför allt Sovjetunionen och DDR, har den sedan 1956 spelat en mindre roll eller ingen roll alls i länder som Polen och Ungern (Se Mozejko 1977). För det andra kan man inte av det faktum att utgivningen av böcker om och i socialistisk realism är omfattande i vissa socialistiska länder dra slutsatsen att denna konstuppfattning också reellt har ett stort inflytande på konstskapandet och litteraturen. Detta framhåller Manfred Jäger i artikeln "'Sozialistischer Realismus' als kulturpolitisches Lösungswort" (1981):

In Wahrheit gibt es sowohl in der Sowjetunion wie in der DDR eine Vielzahl literarischer Konzeptionen, und die wenigsten Autoren interessieren sich überhaupt noch dafür, wer sozialistischen Realismus wie definiert. Das Thema ist inzwischen fast ausschliesslich zu einer Beschäftigung (und Selbstbeschäftigung) von einigen dafür zuständigen Spezialisten an Universitäten und vor allem Parteihochschulen geworden. (Jäger (1981) 1987:605)

Jäger talar här uteslutande om litteratur men hans påståenden kan generaliseras till att gälla även bildkonsten. I ett efterord från 1986 till denna artikel, beskriver han situationen på följande sätt: Die Mehrheit der Kunstschaffenden zeigt sich an einer Fragestellung desinteressiert, von der Impulse für die eigene Kreativität nicht ausgehen können. So kommen auch Versuche, sich direkt polemisch oder auf listigen Umwegen von dem bornierten Lösungswort zu emanzipieren, in der DDR nicht häufig vor. (Äblicher ist vielmehr die stillschweigende Nichtbeachtung des Kanons.) (Jäger (1981) 1987:611).

10. Med "realdefinition" har man enligt Richard Robinson bl.a. menat följande ting, (1) sökandet efter en identisk meningskärna hos mångtydiga termer, (2) sökandet efter en företeelses väsen, (3) sökandet efter en företeelses orsaker, (4) sökandet efter en nyckel som tjänar som förklaring till en större mängd av fakta, (5) pläderandet för ideal och (6) analysen av en komplex form samt (7) explikationen av begrepp (Robinson 1954:189-190).

11. I **Konstens världshistoria. Från barocken till nutiden** (1971), har Paulsson följande huvudrubriker: "Konsten under enväldenas normer", "Konst och borgerlig dominans. Hovkonst och upplösning", "Konsten under det borgerliga samhällets uppkomsttid", "Det borgerliga samhällets och den fria industrialismens blomstringstid" och "Konsten från sekelskiftet till sekelmitten". Någon enhetlig indelningsgrund ligger inte bakom denna uppdelning. Några av de uttryck Paulsson använder är socialhistoriska, andra är hämtade ur den politiska historien och en rubrik är en ren tidsangivelse. Dessutom är det knappast fallet att de termer Paulsson använder är mer precisa och entydiga än de stiltermer som förekommer i traditionella epokindelningar.

12. I fortsättningen kommer jag att använda termen "representera" i stället för uttrycken "föreställer", "framställer", "avbildar" och "återger" och "representation" i stället för "framställning", "efterbildning" och liknande.

13. I en biografisk skiss över Albert Gleizes, "A La recherche de la Réalité" (1962), skriver Juliette Roche-Gleizes att Gleizes var "un grand réaliste. Seulement les réalités qu'il cherchait n'étaient pas très faciles à atteindre" (Roche-Gleizes 1962:31).

14. Van Gogh betraktade "Courbet and especially Millet as the true revolutionaries of the peasant art. Along with Delacroix, Corot and Daumier, he declared them the masters of modern art history" (A. Krauss 1983:108). Van Goghs syn på Courbet, Millet och andra realister diskuteras i André Krauss' avhandling *Vincent van Gogh. Studies in the Social Aspects of his Work* (1983), kap. 3, särskilt s.107-125.

15. Van Goghs brev lyder i det nederländska originalet:

Zeg tegen Serret dat ik wanhopig zou zijn als mijn figuren goed waren, zeg hem dat ik ze niet akademisch correct wil, zeg hem dat ik bedoel, dat als men een spitter fotografeert dat hij dan zeker niet spitten zou.

/---/

Zeg hem, dat in mijn oog Millet en Lhermitte daarom de ware schilders zijn, omdat ze de dingen niet schilderen zóals ze zijn, droog analyseerend nagespeurd, doch zoals zij, Millet, Lhermitte, Michel Ange, ze voelen. Zeg hem dat mijn groot verlangen is, zulke onjuistheden te leeren maken, zulke afwijkingen, omwerkingen, veranderingen van de werkelijkheid, dat het mochten worden nu ja, leugens als men wil, maar - waardeer dan de letterlijke waarheid. (van Gogh, *Verzamelde Brieven*, nr. 418, s.52).

16. Jfr. avsnittet "Realism in Architecture" i *Gardner's Art Through the Ages* där man bl.a. kan läsa följande om "realism" i arkitekturen:

Paralleling pictorial Realism was an epoch-making development in international architecture that could well be called realistic - though just as well rational, practical, or functional. (*Gardner's Art*, 711).

Anders Åman diskuterar i sin bok *Arkitektur och ideologi i stalin-tidens Östeuropa* (1987) begreppet socialistisk realism tillämpat på arkitektur. Han hävdar att det är ett "både praktiskt och problematiskt begrepp" (Åman 1987:15). För detta påstående anför han följande argument:

Problematiskt därför att det i väst ofta förväxlas med det mer oprecisa "socialrealism" och för att realism är svårt att använda med syftning på arkitektur. Praktiskt därför att det användes av samtiden och för att det kan användas över hela det estetiska fältet. (Åman 1987:15)

Att det är problematiskt att tala om realism i arkitekturen är riktigt om man anser att representation och efterbildning är ett nödvändigt villkor för alla former av realism och för allt tal om realism i konsten. Det är dock svårt att finna någon konsekvens i Åmans tankegång eftersom han samtidigt säger att begreppet är praktiskt just för att det kan användas över hela det estetiska fältet, inklusive arkitekturen. Om begreppet kan användas över hela det estetiska fältet är det väl knappast problematiskt att tala om realism i arkitekturen och om det är problematiskt att tala om realism i arkitekturen kan det väl knappast vara praktiskt att göra det? Att användningen av termen "socialistisk realism" om den offentliga arkitekturen i de socialistiska länderna under perioden 1945-1953 skulle vara problematisk, därför att det överhuvudtaget är problematiskt att tala om "realism" i samband med arkitektur motsägs inte minst av Åmans egna beskrivningar av denna arkitektur. Vad den socialistiska realismen innebär på arkitekturs område framgår tydligt av Åmans arbete och att använda termen "socialistisk realism" om den officiella arkitekturen mellan 1945-1953 i de socialistiska länderna är inte bara problematiskt, denna term är i själva verket den adekvata beteckning på denna arkitektur.

Däremot har Åman naturligtvis rätt när han påstår att man ofta förväxlar termerna "socialistisk realism" och "socialrealism"; t.o.m.

i handböcker, standardverk och andra kvalificerade arbeten förekommer denna förväxling. Sohlmans **musiklexikon** bd.5:434, Kivy 1984:29 och Hård af Segerstad 1974:101 använder termen "socialrealism" när den socialistiska realismen åsyftas. Vad beträffar litterära skildringar, torde socialistisk realism utesluta social realism. (Se Andrej Sinjavskijs **On Socialist Realism** (1960), utgiven under pseudonymen Abram Terz, där han hävdar att den socialistiska realismen är en form av klassicism och rätteligen borde heta "socialistisk klassicism" (Terz 1960:77)).

17. Jfr. S.K. Langers distinktion mellan konstverket som symbol och symboler i ett konstverk:

the difference between the Art Symbol and the symbol used in art is a difference not only in function but of kind. Symbols occurring in art are symbols in the usual sense, though of all degrees of complexity, from simplest directness to extreme indirectness, from singleness to deep interpretation, from perfect lucidity to the densest overdetermination. (Langer 1957:138-9)

I **Säga, förstå, tolka** (1982) formulerar Mats Furberg en originell symbolteori som i allt väsentligt skiljer sig från Goodmans symboluppfattning. Se Furberg 1982, 215-230.

18. I ett senare arbete, **Understanding the Arts** (1982) skiljer Hospers mellan uttrycken "representera" och "symbolisera": "To represent is one thing, to symbolize is another. The circle above the Madonna's head **represents** a halo; the halo **symbolizes** divinity" (Hospers 1982:177), och vidare att "a painting can **represent** people and objects; it can **express** moods, feelings, emotional qualities; it can **symbolize** abstract qualities" (Hospers 1982:142).

19. Det 1000-meter höga berget Mont Sainte-Victoire är huvudmotiv-
et i Cézannes provençalska landskapsmålari och från 1870 och fram
till sin död målade han detta motiv åtskilliga gånger. Om dessa mål-
ningar säger Hugh Honour och John Fleming följande:

He was to paint this great rocky outcrop near Aix again and again, in all seasons and at all times of day, until, towards the end of his life, its old, almost unreal contours came to symbolize the exaltation he experienced before, as he put it, "the depth and breadth of nature or, if you prefer, the spectacle that the Pater Omnipotens Aeterne Deus spreads out before our eyes". The spirituality inherent in Cézanne's work is felt most deeply in his last majestic, but sombre, paintings of this strange mountain - remote, unchanging, divine in its intimations of eternity - silhouetted against a serene or lowering sky. (Honour & Fleming 1982:546)

Honour och Fleming säger här att Cézannes sista målningar av Mont Sainte-Victoire uppenbarar dimensioner av verkligheten som ligger utanför eller bortom den sinnligt givna verkligheten. Det är dock tveksamt om Honours och Flemings beskrivning av Cézannes avsikter och av hans inställning är rättvisande. Cézanne uttrycker sig nämligen betydligt mer prosaiskt om sina avsikter i det brev Honour och Fleming citerar (Se Cézanne, **Correspondance**, nr. 167, s. 259). Åsikten att Cézanne i sina målningar av Sainte-Victoire uppenbarar okända dimensioner av verkligheten eller en annan "högre" verklighet framförs ännu tydligare av Sheldon Cheney i **The Story of Modern Art** (1941):

Nowhere else in modern art, or in any period of Western art, is there so moving a revelation of spiritual forces, and of the macroscopic splendors, as in Cézanne's series of landscapes of Mont Sainte-Victoire. (Cheney 1941:236)

Honour och Fleming återkommer till frågan om Cézannes förhållande till verkligheten i en kommentar till ett annat av Cézannes verk, **Les Joueurs de cartes** (1890/92), som ingår i serien med samma namn:

With such masterpieces he gave an answer - not the only answer but a wonderfully coherent one - to the basic question Impressionism had raised about art and nature, perception and reality, and about the nature of reality itself. (Honour & Fleming 1982:546)

När Honour och Fleming säger att Cézanne gett ett svar på frågan om verklighetens natur hävdar de så att säga på Cézannes vägnar att hans konst är kognitivt realistisk i vid mening. Cézannes verk kan naturligtvis vara realistiska också i andra avseenden. Sålunda uppfyller flera av Cézannes verk Goodmans kriterier på realism. Om Cézannes landskapsmåleri och dess förhållande till förebilderna i verkligheten säger Göran Schildt följande i sin bok om Cézanne:

Det är i synnerhet hans landskap som avslöjat den otroliga motivbundenhet under vilken han arbetade. Man har numera funnit och avfotograferat ett mycket stort antal av Cézannes landskapsmotiv, varvid det inte endast visat sig möjligt att utpeka den exakta platsen varifrån han målade sina större vyer, utan rent av att noggrant identifiera hans skogsvyer samt studier av stenrösen och klippväggar. (Schildt 1946:158)

20. Freges teori om termers resp. satsers mening och betydelse framläggs i uppsatsen "Über Sinn und Bedeutung" (1892). "Sinn" återges på engelska vanligen med "sense", "Bedeutung" med "reference". På svenska översätts dessa termer vanligen med "mening" resp. "betydelse" (Se Wedberg 1966, kap. 3.)

21. Courbet berättar i ett brev 1849 att han, när var på väg till Château de Saint-Denis för att måla ett landskap, träffade på två stenhuggare i arbete, som han bad komma till sin ateljé nästa dag. Med adress till en av sina kritiker säger Courbet ironiskt att konst- en måste dras in i dåligt sällskap och att den i stället för att utgå från idéer och göra bilder efter pappmodeller skall hämta förebilder ur verkligheten: "Il y a trop longtemps que les peintres, mes contemporains, font de l'art à l'idée et d'après des cartons." (Courthion 1950:76).

22. När vi inte vet om en bild har denotation eller inte, bör vi enligt Goodman utgå från att bilden ifråga saknar denotation:

But where we cannot determine whether a picture denotes anything or not, we can only proceed as if it did not - that is, confine ourselves to considering what kind of picture it is. Thus cases of indeterminate denotation are treated in the same way as cases of null denotation. (Goodman 1968:26)

23. Goodman är givetvis medveten om denna konsekvens av sin analys: Use of such examples as Pickwick-pictures and unicorn-pictures may suggest that representation with null denotation are comparatively rare. Quite the contrary; the world of pictures teems with anonymous fictional persons, places and things. The man in Rembrandt's *Landscape with a Huntsman* is presumably no actual person; he is just the man in Rembrandt's etching.

/---/

Furthermore, the information needed to determine what if anything is denoted by a picture is not always accessible. (Goodman 1968:25-6)

24. För en initierad översikt över lingvistiska och filosofiska teorier om mening, denotation och referens, se Lyons 1977, vol. 1, kap 7. Peter Geach klagar i *Reference and Generality* (1962) att "the whole previous history of the term /'denotation'/ is a sad tale of confusion. Our contemporaries too have added their quota by using it in a number of different senses" och han tillägger att det är hög tid "that so battered and defaced a coin were withdrawn from philosophical currency" (Geach 1962:56). Quine använder termen "denotera" som synonym till uttrycket "true of" när det används om termer: "In

place of the clumsy phrase 'is true of' we may also say 'denotes', in the best sense of this rapidly deteriorating word" (Quine 1959:65). En generell term som "människa" denoterar enligt detta språkbruk varje enskild människa och är också "true of" varje människa. Termerna "denotation" och "konnotation" myntades av John Stuart Mill i *A System of Logic* (1843). För Mill är alla termer ett slags namn som denoterar det de benämner. Singulära, konkreta termer som egenamnen "John" eller "London" denoterar en enskild individ resp. en stad och en singular abstrakt term som "vithet" denoterar egenskapen att vara vit, medan generella termer som "människa" eller "vit", förutom att denotera alla människor och alla vita objekt, också konnoterar vissa bestämda egenskaper, i detta fall egenskapen att vara människa resp. egenskapen att vara vit (Mill, *A System of Logic* vol. 1, Ch. 2, §§ 4 & 5.). Termerna "intension" och "extension", som härstammar från Antoine Arnaulds och Pierre Nicoles *Logique ou l'art de penser* (1662), har en liknande innebörd som Mills "konnotation" och "denotation" och används för att beteckna ett begrepps innehåll resp. dess omfång.

25. Jfr. Francis Sparshotts referat av Goodmans teori i *The Theory of the Arts* (1982):

Since Mackenzie King existed, a King picture can refer to King, denote him, be a picture of him; since Pickwick never existed, no Pickwick picture is a picture of, refers to, denotes, portrays, or (in this sense) represents Pickwick. Since there are horses, a horse picture can (can be used to) represent a horse, denoting indifferently any horse; since there are no unicorns, there are no pictures, portrayals, or (in this sense) representations of unicorns. (Sparshott 1982:75)

Detta referat är troget mot Goodmans intentioner och den multipla denotationen som Goodman talar om i förbigående nämns också här ("denoting indifferently"); däremot ger Sparshotts referat inte nödvändigtvis en korrekt bild av hur Goodman faktiskt använder termen "denotation".

26. Göran Hermerén diskuterar detta porträtt både i *Representation and Meaning* och i *Aspects of Aesthetics* (Hermerén 1969:48; 1983:95-7). "Picasso has divided Kahnweiler into facets, but Kahnweiler himself is not divided into facets", noterar han (Hermerén 1969:48) och i den senare boken ger han följande beskrivning av detta porträtt:

What we immediately perceive in this case are color spots of different shapes, and most people cannot - even if the painting is viewed at a proper distance, normal light conditions, and so forth - see these color spots as a man, let alone as a portrait of Daniel Henry Kahnweiler. This requires a great deal of training, imagination, familiarity with the style of the cubists - and, of course, with what Kahnweiler looked like. (Hermerén 1983:95-7).

27. Goodman försöker inte ge någon definition av konståbegreppet eller av ett estetiskt symbolsystem. I stället diskuterar han i sina konstfilosofiska arbeten det han kallar "symptoms of the aesthetic" (Goodman 1968:252-255; 1978:67-70; 1984:135-8). I *Ways of Worldmaking* räknar Goodman med fem sådana symptom, "syntactic density", "semantic density", "relative repleteness", "exemplification", och "multiple and complex reference" (Goodman 1984:67-8). Goodmans tanke är att estetiska symboler i regel har någon eller några av dessa egenskaper, men ingen av dem är en nödvändig eller tillräcklig egenskap. Om alla dessa symptom föreligger, kan vi däremot dra slutsatsen att det är fråga om ett estetiskt fenomen. För en kritik av en tidig version av Goodmans "symptomteori", se Weitz 1971 och Goodmans svar 1972b.

28. Denna bok består av artiklar och inlägg som publicerats tidigare och omarbetats för denna utgåva.

29. I förordet till *Of Mind and Other Matters* beskriver Goodman sin grundsyn på följande sätt:

I am an anti-realist and anti-idealist - hence an irrealist. I oppose both the scientism and the humanism that set the sciences and the arts in opposition to each other. And I am a theorist concerned with practice as informing and informed by theory. (Goodman 1984, Preface)

30. Se Quines negativt hållna recension av *Ways of Worldmaking* (Quine 1978).

31. Hermerén betecknar Goodmans teori som "semiotisk" (Hermerén 19-83:78) sammalunda gör Beardsley (Beardsley 1973 & 1978); det är dock vanligare att man kallar den "semantisk", vilket är att föredra eftersom Goodmans tillvägagångssätt och resultat är vitt skilda från semiotiska och strukturalistiska konsteorier. Om skillnaderna mellan Goodmans semantiska konsteori och strukturalistiska och semiotiska konsteorier säger Scruton följande:

Goodman's project is a familiar one. It seeks for the nature of art in symbolism, and for the nature of symbolism in some general theory of signs. The project has been pursued, in a manner that is as spectacular rhetorically as it is intellectually vacuous, in the French and Italian coffeehouses, where it goes by the name of "semiology", but in Anglo-Saxon philosophy, because of the prevailing respect for elementary logic, "semiology" has little place. Goodman's "semantic" theory of art is derived from the uncompromising nominalism expounded in his earlier work, a nominalism which represents the relation between language and the world as largely inscrutable. (Scruton (1977) 1981:58)

Om inte annat så är Goodmans filosofiska bakgrund helt annorlunda än de strukturalistiska semiotikernas och semiologernas. För en presentation av Goodmans allmänfilosofiska idéer, se Ayers *Philosophy in the Twentieth Century* (1982). Även John Passmore ger i *Recent Philosophers* (1985) en god orientering.

32. Se, Wollheims kritik (Wollheim 1970). Få är de konstforskare som på verkats av Goodmans teorier. Ett undantag är den amerikanske konsthistorikern James Ackerman som säger att Goodman's arbeten hör till de ytterst få konstfilosofiska verk som han anser vara användbara i sin verksamhet som konstforskare. Ackerman fäster särskild vikt vid "the practical utility of aesthetic writings", och är mindre intresserad av "the resolution of problems in aesthetics" (Ackerman 1981:249). Han menar att särskilt Goodmans idéerna om exemplifikation som en symbolisk funktion hos konstverk är fruktbara. Ackerman är dock inte odelat positiv till Goodmans idéer, säger bl.a. att Goodman "has /.../ separated the artist as well as the observer from the work of art" och tillägger, "in practical criticism however knowledge of the artist's work and ideas usually figure significantly in interpretation" (Ackerman 1981:252.). Grundtanken i Ackermans försiktigt formulerade kritik, att Goodman tenderar att bortse från konstvetenskaplig praxis kan naturligtvis formuleras kraftfullare. R. A. Sharpe säger t.ex. följande om Goodmans approach:

Any philosopher who pays so little attention to the nuances of those judgements about the arts made by critics and art lovers is unlikely to improve our understanding. Unlike his work on the philosophy of science, Goodman's aesthetics marks a cul-de-sac. (Sharpe 1985:285.)

BIBLIOGRAFI

- Aagaard-Mogensen, L. & Hermerén, G., eds., (1980) *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, Lund:Doxa.
- Aarseth, Asbjörn, (1981) *Realismen som myte. Tradisjonskritiske studier i norsk litteraturhistorie*, Bergen:Universitetsforlaget.
- (1983) "Romantikkbegrepet som litteraturhistoriens Proteus", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 12, 116-130.
- (1985) *Romantikken som konstruksjon. Tradisjonskritiske studier i nordisk litteraturhistorie*, Bergen:Universitetsforlaget.
- Aarsleff, Hans, (1964) "Leibnitz on Locke on Language", i Aarsleff 1982, 42-83.
- (1979) "Taine and Saussure", i Aarsleff 1982, 356-371.
- (1982) *From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History*, London:Athlone.
- Ackerman, James, (1981) "Worldmaking and Practical Criticism", *JAAC* 39, 249-254.
- Adorno, Theodor W., (1954) "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", i Th. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main:Suhrkamp 1974, 41-48.
- (1970) *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Bd. 7, 1970.
- Albrecht, Hans (1957) "Impressionismus", i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Hrsg. Hrsg. F. Blume, Bd. 6, Kassel:Bärenreiter, 1046-1090.
- Alter, Robert, (1975) *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkely:Univ. of California Press.
- Anscombe, G.E.M., (1976) "The Question of Linguistic Idealism", i G.E.M. Anscombe, *Collected Philosophical Papers 1:From Parmenides to Wittgenstein*, Oxford:Blackwell 1981, 112-133.
- Aspelin, Kurt, (1967) *Poesi och verklighet, del 1: Några huvudlinjer i 1800-talets svenska kritikerdebatt*, diss., Göteborg:Akademiförlaget.
- (1970) "Anteckningar till en tradition", i *Marxistiska litteraturanalyser*, utg. Kurt Aspelin, Kontrakurs, Stockholm:Pan/Norstedt, 5-26.
- (1971) "Debatten om realismen. Det är bara början", *Ord och Bild* 80, 210-211.
- (1977) *Poesi och verklighet, del 2: 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem*, Stockholm:Norstedts.

- Aspelin, Kurt & Lundberg, Bengt A., (1974) "Till Roman Jakobsons poetik," i R. Jakobson, **Poetik och lingvistik**, litteraturvetenskapliga bidrag valda av K. Aspelin & Bengt A. Lundberg, Kontrakurs, Stockholm: Pan/ Norstedt, 7-19.
- Auerbach, Erich, (1946) **Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur**, zweite verb. & erw. Aufl., Sammlung Dalp 90, Bern: Francke 1959.
- (1954) "Epilegomena zu Mimesis", **Romanische Forschungen** 65, 1-18.
- Aust, Hugo (1977) **Literatur des Realismus**, Sammlung Metzler 157, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Ayer, A. J., (1982) **Philosophy in the Twentieth Century**, London: Weidenfeld & Nicholson.
- Baker, G. P. & Hacker, P. M. S., (1983a) **An Analytical Commentary on Wittgenstein's "Philosophical Investigations"**, Oxford: Blackwell.
- (1983b) **Wittgenstein. Meaning and Understanding. Essays on the "Philosophical Investigations"**, Oxford: Blackwell.
- Balzac, Honoré de, "Préfaces", i H. de Balzac, **La Comédie Humaine** tome 11: **Contes drolatiques précédés de la Comédie Humaine** (Oeuvres ébauchées-Préfaces), Texte établi et annoté par Roger Pierrot, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1965, 135-428.
- (1834) "Lettre à Madame Hanska, 26^e oct. 1834", i H. de Balzac, **Lettres à Madame Hanska** tome 1: **1882-1840**, première édition intégrale, éd. Roger Pierrot, Paris: Editions du Delta 1967, 267-271.
- "Avant-propos", **La Comédie humaine**, tome 1, Texte établi et présenté par Marcel Bouteron, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1951, 3-16.
- Bambrough, Renford, (1986) "Ounces of Example. Henry James, Philosopher", i Boyle & Swales 1986, 169-182.
- Barbérís, Pierre, (1973) **Le Monde de Balzac**, Paris: Arthaud.
- Bart, B. F., (1965) "Flaubert's Concept of the Novel", **PMLA** 40, 84-89.
- Barthes, Roland, (1964) **Essais Critiques**, Collection "Tel Quel", Paris: Seuil.
- (1968) "L'Effet de Réel", **Communications** 11, 84-89.
- (1970) **S/Z**, Collection "Tel Quel", Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles, **Oeuvres complètes**, tome 2, Texte établi par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard 1976.
- Beardsley, Monroe, (1958) **Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism**, New York: Harcourt, Brace & World.
- (1966) **Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History**, New York: Macmillan.

- (1975) "Semiotic Aesthetics and Aesthetic Education", *The Journal of Aesthetic Education* 9, 5-26.
- (1978) "'Languages of Art' and Art Criticism", *Erkenntnis* 12, 95-118.
- Becker, George, (1949) "Realism. An Essay in Definition", *Modern Language Quaterley* 10, 184-197.
- (1982) *Master European Realists of the Nineteenth Century*, New York:Frederick Ungar.
- ed., (1963) *Documents of Literary Realism*, Princeton:Princeton Univ. Press.
- Beer, Gillian, (1970) *The Romance*, *The Critical Idiom* 10, London: Methuen.
- Beilharz, Richard, (1979) *Balzac*, *Erträge der Forschung* 109, Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bellos, David, (1976) *Balzac Criticism in France 1850-1900. The Making of a Reputation*, London:Oxford Univ. Press.
- Belsey, Catherine, (1980) *Critical Practice*, *New Accents*, London: Methuen.
- Bennett, Tony, (1979) *Formalism and Marxism*, *New Accents*, London: Methuen.
- Bentley, Eric (1967) *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama and Society*, New York:Atheneum.
- Bimberg, Siegfried, et al. Hrsg., (1979) *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig:Deutscher Verlag für Musik.
- Black, Max, (1972) "How Do Pictures Represent?", i E.H.Gombrich, J. Hochberg & M. Black, *Art, Perception and Reality*, The Alvin and Fanny Blaustein Thalheimer Lectures 1970, Baltimore:The Johns Hopkins Univ. Press, 95-130.
- Blanchard, Marc, (1931) *Témoignages et jugements sur Balzac. Essai bibliographique, recueil de jugements*, Genève:Slatkine Reprints 1980.
- Blocker, Gene, (1979) *Philosophy of Art*, New York:Charles Scribner's Sons.
- (1980) "Autonomy, Reference and Post-Modern Art", *BJA* 20, 229-236.
- Boas, George, (1967) "Victor Cousin", i *Enc.Ph.* 2, 246-8.
- Bohnert, Herbert, (1963) "Carnap's Theory of Definition and Analyticity", i *The Philosophy of Rudolf Carnap*, *The Library of Living Philosophers* 12, ed. Paul A. Schilpp, La Salle, Ill.:Open Court, 407-430.

- Boime, Albert, (1982) "The Second Empire's Official Realism", i **The European Realist Tradition**, ed. Gabriel Weisberg, Bloomington:Indiana Univ. Press, 31-123.
- Bolckmans, Alex, ed., (1977) **Literature and Reality, Creatio versus Mimesis**, Problems of Realism in Modern Nordic Literature, (Proceedings of the 11th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies), Ghent:Scandinavian Institute, Univ. of Ghent.
- Booth, Wayne, (1961) **The Rhetoric of Fiction**, 2nd. ed., Harmondsworth:Penguin 1983.
- Borgerhoff, Elbert, (1938) "Réalisme and Kindred Words. Their Use As Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth-century", **PMLA** 53, 837-843.
- Bouvier, Emile, (1913) **La Bataille réaliste (1844-1857)**, Paris:Fontemoing.
- Boyle, Nicholas & Swales, Martin, eds., (1986) **Realism in European Literature. Essays in Honour of J. P. Stern**, Cambridge:Cambridge Univ. Press.
- Brecht, Bertolt, **Schriften zur Literatur und Kunst**, Bd. 2: 1934-1941, (Kunst und Politik, **Bemerkungen zur bildenden Kunst, über den Realismus**), Hrsg. Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- Brinker, Menachem, (1979) "Verisimilitude, Conventions, and Beliefs", **New Literary History** 14, 253-267.
- (1982) "On Realism's Relativism. A Replay to Nelson Goodman", **New Literary History** 14, 273-276.
- Brinkmann, Richard, (1957) **Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts**, Tübingen:Niemeyer.
- (1966) "Zum Stand der Diskussion", Einleitung zur zweiten Auflage von **Wirklichkeit und Illusion**, i Brinkmann 1987, 480-496.
- (1977) "Noch einmal. Zum Stand der Diskussion", Einleitung zur dritten Auflage von **Wirklichkeit und Illusion**, i Brinkmann 1987, 497-518.
- (1986) "Afterthoughts on Realism", i Boyle & Swales 1986, 183-202.
- Hrsg., (1987) **Begriffsbestimmung des literarischen Realismus**, 3e erw. Aufl., Wege der Forschung 212, Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Brombert, Victor, (1966) **The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques**, Princeton:Princeton Univ. Press.
- Brooks, Peter, (1984) **Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative**, Oxford:Oxford Univ. Press.
- Brunetière, Ferdinand, (1875) "Le Roman réaliste en 1875", i Brunetière 1896, 1-26.

- (1880a) "Le Roman expérimentale", i Brunetière 1896, 121-148.
- (1880b) "Le Naturalisme français. Etude sur Gustave Flaubert", i Brunetière 1896, 149-203.
- (1881a) "Les Origines du roman naturaliste", i Brunetière 1896, 49-73.
- (1881b) "Le Naturalisme anglais. Etude sur George Eliot", i Brunetière 1896, 205-251.
- (1887) "La Banqueroute du naturalisme", i Brunetière 1896, 323-344.
- (1896) **Le Roman naturaliste**, 9^e éd., Paris:Calmann-Lévy.
- (1906) **Honoré de Balzac. 1799-1850**, Paris:Calmann-Lévy.
- Brunius, Teddy (1972) **Mutual Aid in the Arts From the Second Empire to Fin de Siècle**, Figura Nova 9, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala:Almqvist & Wiksell.
- Bucharin, Nikolai, (1934) "Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the U.S.S.R.", i **Problems of Soviet Literature. Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress**, ed. H.G. Scott, Moscow:Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R. 1935, 185-258.
- Bucher, Max et al. Hrsg., (1975/6) **Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880**, Bd. 1: **Einführung in den Problemkreis**, Bd. 2: **Manifeste und Dokumente**, Epochen der deutschen Literatur, Stuttgart:Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Butler, Christopher (1973) "What Is a Literary Work?", **New Literary History** 5, 17-29.
- Cain, William, (1984) **The Crisis in Criticism. Theory, Literature, and Reform in English Studies**, Baltimore:The Johns Hopkins Univ. Press.
- Canning, George, (1787) "The Microcosm 26, Monday 14, 1787", i **Novel and Romance 1700-1800. A Documentary Record**, ed. I. Williams, London:Routledge & Kegan Paul 1970, 341-346.
- Carlshamre, Staffan, (1986) **Language and Time. An Attempt to Arrest the Thought of Jacques Derrida**, diss., Acta Philosophica Gothoburgensia 2, Göteborg:Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Carnap, Rudolf, (1947) **Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic**, enlarged ed., Chicago:The Univ. of Chicago Press 1956.
- (1950) **The Logical Foundations of Probability**, Chicago:The Univ. of Chicago Press.
- Caro, Elme-Marie, (1859) "De Balzac. Son oeuvre et son influence", i E-M Caro 1888, 271-369.

- (1862) "Gustave Flaubert", i E-M Caro 1888, 260-270.
- (1888) **Poètes et romanciers**, Paris:Hachette.
- Castex, Pierre-Georges, (1957) "Baudelaire et Balzac", **Orbis Litterarum** 12, 179-192.
- Caute, David, (1971) **The Illusion. An Essay on Politics, Theatre and the Novel**, London:André Deutsch.
- Cézanne, Paul, **Correspondance**, éd. John Rewald, Paris:Grasset 1937.
- Champfleury /Jules François Husson/, (1857) **Le Réalisme**, Genève:Slatkine Reprints 1967.
- Chapple, J. A. V., (1986) **Science and Literature in the Nineteenth Century**, Context and Commentary, London:Macmillan.
- Chekov, Anton, **Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics**, ed. Louis S. Friedland, New York:Benjamin Blom 1964.
- Cheney, Sheldon, (1941) **The Story of Modern Art**, New York:Viking Press.
- Chevrel, Yves, (1982) **Le Naturalisme**, Littératures modernes, Paris:Presses universitaires de France.
- Coseriu, Eugenio, (1968) "L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes", **Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen** 119, Bd. 204, 81-112.
- Courthion, Pierre, éd., (1950) **Courbet raconté par lui-même et par ses amis**, 2: Ses écrits, ses contemporains, sa postérité, Collection les grands artistes vus par eux-mêmes et par leurs amis, Genève:Pierre Cailler.
- Cuddon, J. A., (1979) **A Dictionary of Literary Terms**, rev. ed., Harmondsworth:Penguin.
- Culler, Jonathan, (1976) **Saussure**, Modern Masters, London:Fontana.
- (1983) **Barthes**, Modern Masters, London:Fontana.
- Curtius, Ernst Robert, (1923) **Balzac**, Bonn:Friedrich Cohen.
- (1950 "Wiederbegegnung mit Balzac", i E. R. Curtius, **Kritische Essays zur europäischen Literatur**, 2e erw. Aufl., Bern:Francke 1954, 169-188.
- Dahlhaus, Carl, (1982) **Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts**, Serie Piper 239, München:Piper.
- Daiches, David, (1969) **A Critical History of English Literature**, vol. 3: **The Restoration to 1800**, 2nd. rev. ed., London:Secker & Warburg.
- Danto, Arthur, (1981) **The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art**, Cambridge,Mass.:Harvard Univ. Press.
- (1983) "Some Reflections on Literature and Life", i **Funktionen**

des Fiktiven, Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe X, Hrsg. Dieter Henrich & Wolfgang Iser, München:Wilhelm Fink, 529-536.

Dargan, E. Preston, (1918) "Studies in Balzac 2. Critical Analysis of Realism", **Modern Philology** 16, 351-370.

---- (1932) "Balzac's General Method. An Analysis of his Realism", i **Studies in Balzac's Realism**, ed. E. Preston Dargan et al., Univ. of Chicago Studies in Balzac 3, New York:Russel & Russel 1967, 1-32.

Davis, Lennard, (1980) "A Social History of Fact and Fiction. Authorial Disavowal in the Early English Novel", i Said 1986, 120-148.

---- (1983) **Factual Fictions. The Origins of the English Novel**, New York:Columbia Univ. Press.

Day, Geoffrey, (1987) **From Fiction to the Novel**, London:Routledge & Kegan Paul.

Dedinsky, Brucia, (1942) "Development of the Scheme of the 'Comédie humaine'. Distribution of the stories", i **The Evolution of Balzac's "Comédie humaine"**, eds. E. Preston Dargan & Bernard Weinberg, Chicago:The Univ. of Chicago Press, 22-187.

Demetz, Peter, (1959) **Marx, Engels and the Poets. Origins of Marxist Literary Criticism**, rev. & enlarged by the author & transl. by Jeffrey L. Sammons, Chicago:The Univ. of Chicago Press 1967.

---- (1961) "Über Fontanes Realismus", i K-D Müller 1981a, 201-213.

---- (1963) "Defenses of Dutch Painting and the Theory of Realism", **Comparative Literature** 15, 97-115.

---- (1967) "Zur Definition des Realismus", **Literatur und Kritik** 2, 333-345.

---- (1977) "Über die Fiktionen des Realismus", **Neue Rundschau** 88, 554-567.

Derrida, Jacques, (1967) **De la grammatologie**, Paris:Minuit.

---- (1986) "Critical response 2, But beyond ...", **Critical Inquiry** 13, 155-170.

Devitt, Michael & Sterelny, Kim, (1987) **Language and Reality. An Introduction to the Philosophy of Language**, Oxford:Blackwell.

Diderot, Dennis, (1762) "Eloge de Richardson", i D.Diderot **Oeuvres esthétiques**, Texte établi par P. Vernière, Classiques Garnier, Paris:Garnier 1965, 29-48.

Dieckmann, Eberhard, Hrsg., (1962) **Probleme des Realismus in der Weltliteratur**, Übers. Ulrich Brewing et al., Berlin:Rütten & Loening.

Dostojewskij, Fjodor, **Pisma 2: 1867-1871**, /Brev/ utg. A. S. Dolinin, Moskva:Gosudarstvennoje Izdatelstvo 1930.

- Dumesnil, René, (1928) **La Publication de "Madame Bovary"**, Les Grands Evénements littéraires, Amiens:Malfère.
- (1945) **L'Epoque réaliste et naturaliste**, Histoire de la vie littéraire, Paris:Tallandier.
- (1947) **Gustave Flaubert. L'homme et l'oeuvre**, 3^e éd., Paris:Desclée de Brouwer.
- (1962) **Le Réalisme et le naturalisme**, Histoire de la littérature française 9, nouv. éd., Paris:del Duca.
- Du Val, Thaddeus, (1936) **The Subject of Realism in the "Revue des deux mondes" 1831-1865**, diss., Philadelphia:Westbrook.
- Eagleton, Terry, (1980) "Text, Ideology, Realism", i Said 1986, 149-173.
- (1983) **Literary Theory. An Introduction**, Oxford:Blackwell.
- (1984) **The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism**, London:Verso.
- Eichner, Hans, ed., (1972a) **"Romantic" and its Cognates. The European History of a Word**, Manchester:Manchester Univ. Press. (1972b)
- (1972b) "Introduction", i Eichner 1972a, 3-16.
- Eigner, Edwin & Worth, George, (1985) "Introductory Essay", i **Victorian Criticism of the Novel**, Cambridge English Prose Texts, eds. E. Eigner & G. Worth, Cambridge:Cambridge Univ. Press, 1-21.
- Eisele, Ulf, (1976) **Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des "Deutschen Museums"**, diss., Stuttgart:Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- (1977) "Realismus-Problematik: Überlegungen zur Forschungssituation", i Brinkmann 1987, 519-560.
- Elsberg, J. A., (1959) "Probleme des Realismus und Aufgaben der Literaturwissenschaft", i Dieckmann 1962, 536-595.
- Encyclopedia of Philosophy**, vol. 1-8, ed. Paul Edwards, New York: The Free Press 1967.
- Engels, Friedrich, (1888) "Letter to Miss Harkness", i **Karl Marx and Frederick Engels on Literature and Art**, eds. L. Baxandall & S. Morawski, New York:International General 1974, 115-7.
- Engler, Rudolf, (1962) "Théorie et critique d'un principe saussurien. L'arbitraire du signe", **Cahiers Ferdinand de Saussure** 19, 5-66.
- Engler, Winfried, (1971) "Die Vorbereitung der französischen Realismuskussion im 19. Jahrhundert", i R. Engler 1976, 231-248.
- Hrsg., (1976) **Der französische Roman im 19. Jahrhundert**, Wege der Forschung 392, Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- (1982) **Geschichte des französischen Romans. Von den Anfängen bis Marcel Proust**, Kröner Taschenausgabe 346, Stuttgart:Kröner.
- Ermolaev, Herman (1963) **Soviet Literary Theories 1917-1934. The Genesis of Socialist Realism**, Univ. of California Publ. in Modern Philology 69, Berkeley:Univ. of California Press.
- Faguet, Emile, (1887) "Balzac", i E. Faguet, **Dix-neuvième siècle. Etudes littéraires**, Nouvelle Bibliothèque Littéraire, Paris:Lecène & Oudin 1896, 413-453.
- (1899) **Flaubert**, Les Grands Ecrivains Français, Paris:Hachette.
- (1913) **Balzac**, Les Grands Ecrivains Français, Paris:Hachette.
- Fanger, Donald, (1965) **Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol**, Harvard Studies in Comparative Literature 27, Cambridge, Mass.:Harvard Univ. Press.
- Fischer, Ernst (1966) "Kafka-Konferenz", i **Franz Kafka aus Prager Sicht**, Hrsg. Eduard Goldstücker, Frantisek Kautman & Paul Reimann, Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften, Prag:Academia, 157-168.
- Flaubert, Gustave, (1869) **L'Education sentimentale. Histoire d'un jeune homme**, Oeuvres complètes, Paris:Conard 1923.
- **Correspondance 1-9**, Oeuvres complètes, Paris:Conard 1926-1933.
- **Lettres inédites à Tourgueneff**, éd. Gérard Gailly, Monaco:Rocher 1946.
- "Lettres inédites de Flaubert à Sainte-Beuve", éd. B. F. Bart, **Revue d'histoire littéraire de la France** 64, 1964, 427-435.
- Foltinek, Herbert, (1968) **Vorstufen zum viktorianischen Realismus. Der englische Roman von Jane Austen bis Charles Dickens**, Wiener Beiträge zur englischen Philologie 71, Wien:Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.
- Fontane, Theodor, **Literarische Essays und Studien**, 1er Teil, **Sämtliche Werke**, Bd. 21:1, Hrsg. Kurt Schreinert, München:Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1963.
- **Briefe 1: Briefe an den Vater, die Mutter und die Frau**, Hrsg. Kurt Schreinert, Berlin:Propyläen 1968.
- Forest, H. U., (1926/7) "'Réalisme,' Journal de Duranty", **Modern Philology** 24, 463-479.
- Fowler, Alastair, (1987) **A History of English Literature. Forms and Kinds from the Middle Ages to the Present**, London:Routledge & Kegan Paul.
- Fowler, Roger, ed., (1987) **A Dictionary of Modern Critical Terms**, rev. & enl. ed., London:Routledge & Kegan Paul.
- Frampton, Kenneth, (1985) **Modern Architecture. A Critical History**, rev. & enlarged ed., World of Art, London:Thames and Hudson.

- Frierson, William, (1928) "The English Controversy over Realism in Fiction 1885-1895", *PMLA* 43, 533-550.
- Frye, Northrop, (1957) *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton: Princeton Univ. Press.
- Furberg, Mats, (1982) *Säga, förstå, tolka. Till yttrandets och textens problem*, Lund:Doxa.
- Furst, Lilian, (1979) *The Contours of European Romanticism*, London:Macmillan.
- Furst, Lilian & Skrine, Peter, (1971) *Naturalism, The Critical Idiom* 18, London:Methuen.
- Gabriel, Gottfried, (1972) *Definitionen und Interessen. Über die praktischen Grundlagen der Definitionslehre*, *Problemata Holzboog* 13, Stuttgart:Frommann-Holzboog.
- Gallie, W. B., (1948) "The Function of Philosophical Aesthetics", *Mind* 63, 302-321.
- Garaudy, Roger, (1963) *D'un réalisme sans rivages. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, Paris:Plon.
- Gardner's *Art Through the Ages*, 6th ed., rev. by Horst de la Croix & Richard G. Tansey, New York:Harcourt Brace Jovanovich 1975.
- Gautier, Théophile, (1859) *Honoré de Balzac*, Paris:Poulet-malassis et De Broise.
- Geach, P. T., (1962) *Reference and Generality. An Examination of Some Medieval and Modern Theories*, Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Giddens, Anthony (1979) *Central Problems in Social Theory. Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Contemporary Social Theory, London:Macmillan.
- Gilmour, Robin, (1986) *The Novel in the Victorian Age. A Modern Introduction*, London:Edward Arnold.
- Gleizes, Albert & Metzinger, Jean, (1912) *Du "Cubisme"*, Collection "Tous les Arts", Paris:Eugène Figurière.
- Gogh, Vincent van, *Verzamelde brieven* 3 , uitg. J. v.Gogh-Bonger, Amsterdam:Wereldbibliotheek 1953.
- Goldberg, S. L., (1962) *Joyce, Writers and Critics*, Edinburgh:Oliver and Boyd.
- Goldknopf, David, (1972) *The Life of the Novel*, Chicago:The Univ. of Chicago Press.
- Gombrich, E. H., (1960) *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 5th ed., Oxford:Phaidon 1977.
- Goncourt, Edmond de, (1879) "Préface", *Les Frères Zemganno*, Paris: Charpentier, IX-XIII.

- Goncourt, Edmond & Jules de, (1864) "Préface", **Germinie Lacerteux**, Bibliothèque-Charpentier, Paris:Fasquelle 1901, V-VIII.
- **Journal. Mémoires de la vie littéraire** 1-22. Texte intégrale établi et annoté par Robert Ricatte, Les Editions de l'imprimerie nationale de Monaco 1956.
- Goodman, Nelson, (1968) **Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols**, Indianapolis:Bobbs-Merrill.
- (1970) "Seven Strictures on Similarity", i Goodman 1972a, 437-446.
- (1972a) **Problems and Projects**, Indianapolis:Bobbs-Merrill.
- (1972b) "Replay to Morris Weitz", i Goodman 1972a, 133-134.
- (1978) **Ways of Worldmaking**, Indianapolis:Hackett.
- (1984) **Of Mind and Other Matters**, Cambridge,Mass.:Harvard Univ. Press.
- Grant, Damian, (1970) **Realism**, The Critical Idiom 9, London:Methuen.
- Greenhut, Morris, (1948) "George Henry Lewes As a Critic of The Novel", **Studies in Philology** 45, 491-511.
- Greenwood, E. B., (1962) "Reflections on Professor Wellek's Concept of Realism", **Neophilologus** 46, 89-96.
- Greiner, Walter & Kemmler, Fritz, (1979) "Vorwort, "Einleitung", i **Realismustheorien in England 1692-1912**, Texte zur historischen Dimension der englischen Realismusdebatte, Hrsg. W. Greiner & F. Kemmler, Tübingen:Niemeyer, vii-xxxviii.
- Grimm, Reinhold, Hrsg., (1968) **Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland**, Frankfurt am Main:Athenäum.
- Grimm, Reinhold & Hermand, Jost, (1975) "Einleitung", i **Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik**, Hrsg. R. Grimm & J. Hermand, Urban Taschenbücher Reihe 80, Bd. 871, Stuttgart:Kohlhammer, 7-15.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, (1986) "Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs", i Gumbrecht & Pfeiffer 1986, 726-788.
- Gumbrecht, Hans Ulrich & Pfeiffer, Ludwig, Hrsg., (1986) **Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes**, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 633, Frankfurt am Main: Suhrkamp..
- Habegger, Alfred, (1982) **Gender, Fantasy and Realism in American Literature**, New York:Columbia Univ. Press.
- Haight, Gordon, (1956) "Dickens and Lewes", **PMLA** 71, 166-179.
- Hallberg, Peter, (1971a) "Naturalism", **Svenskt Litteraturrexikon**, 2a rev. uppl., Lund:Gleerups 1971, 386-7.

- (1971b) "Realism", *Svenskt Litteraturllexikon*, 453-4.
- Hallett, Garth, (1977) *A Companion to Wittgenstein's "Philosophical Investigations"*, Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Halperin, John, ed., (1974) *The Theory of the Novel. New Essays*, New York: Oxford Univ. Press.
- Harland, Richard, (1987) *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, New Accents, London: Methuen.
- Harris, N. G. E., (1971) "Goodman's Account of Representation", *JAAC* 31, 323-327.
- Hauser, Arnold, (1962a) *The Social History of Art*, vol 3: *Rococo, Classicism and Romanticism*, London: Routledge & Kegan Paul.
- (1962b) *The Social History of Art*, vol. 4: *Naturalism, Impressionism, The Film Age*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Hawthorn, Jeremy, (1985) *Studying the Novel. An Introduction*, London: Edward Arnold.
- (1987) *Unlocking the Text. Fundamental Issues in Literary Theory*, London: Edward Arnold.
- Heath, Stephen (1986) "Realism, Modernism, and 'Language-Consciousness'", i Boyle & Swales 1986, 103-122.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1-3, *Werke in 20 Bänden*, Bd. 13-15, Red. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 602-621, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Hemmings, F. W. J., (1954) "The Origin of the Terms 'Naturalisme', 'Naturaliste'", *French Studies* 8, 109-121.
- (1966) *Emile Zola*, 2nd ed., Oxford: Oxford Univ. Press.
- (1967) *Balzac. An Interpretation of "La Comédie humaine"*, New York: Random House.
- (1971) *Culture and Society in France 1848-1898. Dissidents and Philistines*, London: Batsford.
- ed., (1978a) *The Age of Realism*, Pelican Guides to European Literature, Hassocks, Sussex: The Harvester Press.
- (1978b) "Realism and the Novel. Eighteenth-Century Beginnings", i Hemmings 1978a, 9-35.
- (1978c) "Realism in the Age of Romanticism", i Hemmings 1978a, 36-68.
- (1978d) "The Realist and Naturalist Movements in France", i Hemmings 1978a, 142-217.
- Hempel, Carl, (1952) *Fundamentals of Concept Formation in Empirical*

- Science, International Encyclopedia of Unified Science, vol.2:7, Chicago:The Univ. of Chicago Press.
- Hermerén, Göran, (1969) **Representation and Meaning in the Visual Arts. A Study in the Methodology of Iconography and Iconology**, diss., Lund Studies in Philosophy 2, Scandinavian Univ. Books, Stockholm:Läromedelsförlagen.
- (1983) **Aspects of Aesthetics**, Acta Regiae Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis 77, Lund:Gleerups.
- Heselhaus, Clemens, (1959) "Das Realismusproblem" i Brinkmann 1987, 337-364.
- Hirst, R. J., (1967) "Realism", i **Enc.Ph** 7, 77-83.
- Holloway, John, (1983) "Language, Realism, Subjectivity, Objectivity", i Lerner 1983a, 60-80.
- Honour, Hugh, (1968) **Neo-Classicism, Style and Civilization**, Harmondsworth:Penguin.
- (1979) **Romanticism, Style and Civilization**, Harmondsworth: Penguin.
- Honour, Hugh & Fleming, John, (1982) **A World History of Art**, London:Macmillan.
- Hospers, John, (1946) **Meaning and Truth in the Arts**, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.
- (1982) **Understanding the Arts**, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Hugo, Victor, **Oeuvres complètes** 1-18, Edition chronologique, éd., Jean Massin, Paris:Le Club Français du livre 1967-9.
- tome 2: 1821-1827, 1967.
- tome 3: 1827-1830, 1967.
- tome 7: 1843-1851, 1968.
- tome 12: 1860-1865, 1969.
- Hunt, Herbert, (1957) **Honoré de Balzac. A Biography**, London:Athlone Press.
- (1959) **Balzac's Comédie Humaine**, London:Athlone Press.
- Hutcheon, Linda, (1980) **Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox**, Univ. paperback 857, London:Methuen 1984.
- Hyde, William, (1957) "George Eliot and the Climate of Realism", **PMLA** 72, 147-164.
- Hård af Segerstad, Peder, (1974) **Litteratursociologi. Ett bidrag till ämnets teoriutveckling**, diss., Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Sociologica Upsaliensia 9, Uppsala.

Hägg, Tomas, (1980) **Den antika romanen**, Uppsala:Carmina.

Jakobson, Roman, (1921) "Om realismen i konsten", övers. I-L & K. Aspelin, i R. Jakobson, **Poetik och lingvistik**, litteraturvetenskapliga bidrag valda av K. Aspelin & Bengt A. Lundberg, Kontrakurs, Stockholm: Pan/Norstedts 1974, 54-64.

---- (1960) "Linguistics and Poetics", i R. Jakobson, **Selected Writings**, vol. 3: **Poetry of Grammar and Grammar of Poetry**, ed. Stephen Rudy, The Hague:Mouton 1981, 18-51.

---- (1968) "Language in Relation to Other Communication Systems", i R. Jakobson, **Selected Writings**, vol. 2: **Word and Language**, The Hague:Mouton 1971, 697-708.

James, William, (1902) **The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature**, Gifford Lectures 1901-2, London:Longman.

Jarmatz, Klaus, (1975) **Forschungsfeld Realismus. Theorie, Geschichte, Gegenwart**, Berlin:Aufbau.

Jauss, Hans Robert, (1958) "Die beiden Fassungen von Flauberts 'Education sentimentale'", i Engler 1976, 293-324.

---- Hrsg., (1964a) **Nachahmung und Illusion**, Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe 1, München:Eidos.

---- (1964b) "Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal", i Jauss 1964a, 157-178.

---- (1970) "Das Ende der Kunstperiode - Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal", i H. R. Jauss, **Literaturgeschichte als Provokation**, Edition Suhrkamp 418, Frankfurt am Main:Suhrkamp, 107-143.

Jefferson, Ann, (1986) "Structuralism and Post-Structuralism", i Jefferson & Robey 1986a, 92-121.

Jefferson, Ann & Robey, David, ed., (1986a) **Modern Literary Theory. A Comparative Introduction**, 2nd. ed., London:Batsford.

---- (1986b) "Introduction", i Jefferson & Robey 1986a, 7-23.

Jenkins, Cecil, (1978) "Realism and the Novel Form", i D. A. Williams 1978, 1-16.

Johannessen, Kjell S., (1980) "Art and Aesthetic Praxis", i Aagard-Mogensen & Hermerén 1980, 81-98.

---- (1984) **Kunst, Språk og Estetisk Praksis**, Bergen:Univ. i Bergen, Filosofisk Institutt.

---- (1988) "Aspekter av tolkningsbegrepet", **Nordisk estetisk tidsskrift** 1, 33-49.

Johnson, Samuel, (1750) "**The Rambler** 4, Saturday, March 31, 1750" i **The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson**, vol 3, eds. W.J. Bate & Albrecht Strauss, New Haven:Yale Univ. Press 1969, 19-25.

- Jonsson, Inge, (1978) **Idéer och teorier om ordens konst. Från Platon till strukturalismen**, 2a rev. uppl., Lund:Gleerup.
- Jäger, Manfred, (1981) "'Sozialistischer Realismus' als kulturpolitisches Lösungswort", i Brinkmann 1987, 588-614.
- Jørgensen, John Chr., (1979) **Litteraturen og hverdagen. Nye realisme-essays**, Köpenhamn:Borgen.
- Kaminsky, Alice, (1955) "George Eliot, George Henry Lewes, and the Novel", **PMLA** 70, 997-1013.
- (1967) "George Henry Lewes", i **Enc.Ph.** 4, 451-454.
- (1974) "On Literary Realism", i Halperin 1974, 213-232.
- Kandinsky, Wassily, (1931) "Betrachtungen über die abstrakte Kunst", i Kandinsky 1955, 134-142.
- (1938) "Abstrakt oder Konkret" i Kandinsky 1955, 213-215.
- (1955) **Essays über Kunst und Künstler**, Hrsg., Max Bill, Teufen, Schweiz:Nigg & Verkauf 1955.
- Kant, Immanuel, **Kritik der reinen Vernunft** (1781), Hrsg. R. Schmidt, Philosophische Bibliothek 37a, Hamburg:Felix Meiner 1956.
- **Kritik der Urteilkraft** (1790), Hrsg. K. Vorländer, Philosophische Bibliothek 39a, Hamburg:Felix Meiner 1968.
- Kendrick, Walter, (1976) "Balzac and British Realism. Mid-Victorian Theories of the Novel", **Victorian Studies** 20, 5-24.
- Kittang, Atle, (1977) "Litterær realisme. Form, kode, ideologi", i Bolckmans 1977, 23-44.
- Kivy, Peter, (1984) **Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation**, Princeton Essays on the Arts, Princeton:Princeton Univ. Press.
- Kleinstück, Johannes, (1971) **Wirklichkeit und Realität. Kritik eines modernen Sprachgebrauchs**, Stuttgart:Klett.
- Koch, Hans et al., (1974a) **Zur Theorie des sozialistischen Realismus**, Berlin:Dietz.
- (1974b) "Ein neuer Abschnitt der Kunstentwicklung", i Koch 1974a, 251-365.
- (1974c) "Kunst und Wirklichkeit. Der 'neue Gegenstand'" i Koch 1974a, 397-502.
- Kohl, Stephan, (1977) **Realismus. Theorie und Geschichte**, Uni-Taschenbücher 643, München:Wilhelm Fink.
- Kolb, Harold, (1969) **The Illusion of Life. American Realism as a Literary Form**, Charlottesville:Univ. Press of Virginia.
- Kosik, Karel, (1966) "Zur Realismus-Diskussion", **Alternative** 9, 56-73.

- Krauss, André, (1983) **Vincent van Gogh. Studies in the Social Aspects of his Work**, diss., Gothenburg Studies in Art and Architecture 2, Göteborg:Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Krauss, Werner, (1964) "Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts", i Jauss 1964a, 60-71.
- Kristeller, Paul, (1951/2) "The Modern System of the Arts", i P.O. Kristeller, **Renaissance Thought** 2, New York:Harper & Row 1965, 163-227.
- Kyndrup, Morten & Stahr, Claus Pico, (1982) **Realismebegrebet i den moderne litteraturteoretiske debat**, 1: Debattens grundlag. Den borgerlige realismediskussion, 2: Den marxistiske debat, 3: Realismebegrebet, Köpenhamn:Akademisk Forlag.
- Köhler, Erich, (1959) "Flaubert und seine 'Education sentimentale'", i E. Köhler, **Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania**, Frankfurt am Main:Athenäum 1966, 198-223.
- Lafargue, Paul (1890) "From 'Reminiscences of Marx'", i Karl Marx **Frederick Engels on Art and Literature**, Documents on Marxist Aesthetics 1, eds. L. Baxandall & S. Morawski, New York:International General 1973,152-156.
- Lagerroth, Erland, (1976) **Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst**, Stockholm:Rabén & Sjögren.
- Lamarque, Peter, (1983) "Fiction and Reality", i **Philosophy and Fiction. Essays in Literary Aesthetics**, ed. P. Lamarque, Aberdeen:Aberdeen Univ. Press, 52-72.
- (1984) "Bits and Pieces of Fiction", **BJA** 24, 53-58.
- Lang, Berel, ed., (1987) **The Concept of Style**, rev.& expanded ed., Ithaca:Cornell Univ. Press.
- Láng, Paul Henry, (1941) **Music in Western Civilization**, London:Dent, 1978.
- Langer, Susanne K., (1942) **Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art**, 3rd. ed., Cambridge, Mass.:Harvard Univ. Press 1957.
- (1953) **Feeling and Form. A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key"**, New York:Charles Scribner's Sons.
- (1957) **Problems of Art. Ten Philosophical Lectures**, London:Routledge & Kegan Paul.
- Lanson, Gustave, (1894) **Histoire de la littérature française**, 7^e éd., Paris: Hachette 1902.
- Larkin, Maurice, (1977) **Man and Society in Nineteenth-Century Realism. Determinism and Literature**, London:Macmillan.
- Lattre, Alain de, (1975) **Le Réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence**, Paris:Presse Universitaire de France.

Lauer, Bernard, Red., (1980a) **Europäischer Realismus, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft**, Bd 17, Wiesbaden:Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

---- (1980b) "Der europäische Realismus", i Lauer 1980a, 7-28.

Leavis, F. R., (1948) **The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad**, Harmondsworth:Penguin 1986.

Leitch, Vincent, (1983) **Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction**, Hutchinson Univ. Library, London:Hutchinson.

Lerner, Laurence, ed., (1983a) **Reconstructing Literature**, Oxford:Blackwell.

---- (1983b) "Introduction", i Lerner 1983a, 1-19.

Lewes, George Henry, (1858) "Realism in Art. Recent German Fiction", i Olmsted 1979b, 385-401.

---- (1859) "The Novels of Jane Austen", i Olmsted 1979b, 441-457.

---- (1872) "Dickens in Relation to Criticism", i Olmsted 1979c, 19-32.

Levin, Harry, (1963) **The Gates of Horn. A Study of Five French Realists**, New York:Oxford Univ. Press.

---- (1968) "On the Dissemination of Realism", *Tri Quaterly* 11, 163-178.

Levine, George, (1974) "Realism Reconsidered", i Halperin 1974, 233-256.

Lexikon der Kunst in 5 Bänden, Hrsg., Ludger Alscher et al., Bd.4: "Realismus" 55-60, "Sozialistischer Realismus" 573-6, Leipzig:See-man 1978.

Lima, Luiz Costa, (1986) "Historie und metahistorische Kategorien bei Erich Auerbach", i Gumbrecht & Pfeiffer 1986, 289-313.

Linde, Ulf, (1960) **Spejare. En essä om konst**, Göteborg:Korpen 1984.

Linnér, Sven, (1967) **Dostoevskij on Realism**, Stockholm Slavic Studies 1, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm:Almqvist & Wiksell.

---- (1977) "Mimesis/Creatio-problemet i genetiskt perspektiv. Från romantik till realism. Ett kritikhistoriskt perspektiv", i Bolckmans 1977, 165-179.

Lloyd, Rosemary, (1981) **Baudelaire's Literary Criticism**, Cambridge: Univ. Press.

Lotz, Hans-Joachim, (1984) **Die Genese des Realismus in der französischen Literaturästhetik. Zur Kritik des nichthistorischen Epochenbegriffs**, diss., Studia Romanica 56, Heidelberg:Carl Winter.

Lovejoy, Arthur, (1924) "On the Discrimination of Romanticisms", *PMLA* 39, 229-253.

- Lubbock, Percy, (1921) **The Craft of Fiction**, London:Jonathan Cape 1954.
- Lucie-Smith, Edward, (1984) **Movements in Art Since 1945**, new rev. ed., World of Art, London:Thames & Hudson.
- Ludwig, Otto, (1858/1860) "Shakespeare und Schiller", i O. Ludwig, **Werke**, Bd. 6: **Ausgewählte Studien und kritische Schriften**, Hrsg. Adolf Bartels, Leipzig:Hesse 1906, 149-170.
- Lukács, Georg, **Werke**, Neuwied: Luchterhand 1963-
- Bd 4: **Probleme des Realismus I. Essays über Realismus**, 1971.
- Bd 5: **Probleme des Realismus II. Der russische Realismus in der Weltliteratur**, 1964.
- Bd 6: **Probleme des Realismus III. Der historische Roman**, 1965.
- Bd 7: **Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten**, 1964.
- Bd 10: **Probleme der Ästhetik**, 1969.
- Bd 11-12: **Die Eigenart des Ästhetischen**, 1963.
- (1953) **Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur**, Neuwied: Luchterhand 1964.
- Lyons, John, (1977) **Semantics 1-2**, Cambridge:Cambridge Univ. Press.
- MacCabe, Colin, (1974) "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses", i MacCabe 1985, 33-57.
- (1983) "Realism. Balzac and Barthes", i MacCabe 1985, 131-150.
- (1985) **Theoretical Essays. Film, Linguistics, Literature**, Manchester:Manchester Univ. Press.
- Malmberg,Bertil, (1973) **Teckenlära**, Stockholm:Bonniers/Aldus.
- Mandelbaum, Maurice, (1965) "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", **American Philosophical Quaterly** 2, 1-10.
- (1967) "Historicism", **Enc.Ph.** 4, 22-25.
- Mandelkow, Karl, (1974) "Realismus, poetischer", i **Handlexikon zur Literaturwissenschaft**, Hrsg. Diether Krywalski, München:Ehrenwirth, 388-393.
- Manns, James, (1971) "Representation, Relativism and Resemblance", **BJA** 11, 281-287.
- Marc-Wogau, Konrad (1968) **Studier till Axel Hägerströms filosofi**, Stockholm:Prisma.
- Marggraf, Barbara, (1974) "Beziehungen der Kunst der DDR zur sozialistischen Weltkunst", i Koch 1974a, 866-889.

- Margolis, Joseph, (1980) **Art and Philosophy. Conceptual Issues in Aesthetics**, Brighton:The Harvester Press.
- Martini, Fritz, (1959) "Zur Theorie des Romans im deutschen 'Realismus'", i Grimm 1968, 142-164.
- (1962) **Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898**, Epochen der deutschen Literatur, Bd. 5:2, Stuttgart:Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- (1977) "Realismus", i **Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte**, Bd. 3, zweite Aufl., Hrsg. Werner Kohlschmidt & Wolfgang Mohr, Berlin:De Gruyter, 343-365.
- (1980) "Bürgerlicher Realismus in der deutschsprachigen Literatur", i Lauer 1980a, 223-274.
- Martino, Pierre, (1913) **Le Roman réaliste sous le second empire**, Paris:Hachette.
- (1930) **Le Naturalisme français 1870-1895**, Paris:Armand Colin.
- Marx, Karl (1854) "The English Middle Class", **New York Daily Tribune** 1 Aug. 1854, i Marx Engels **Gesamtausgabe**, Erste Abt. Text, Bd. 13, Berlin:Dietz 1985, 579-582.
- Maupassant, Guy de, (1887) "Le Roman", i G. de Maupassant, **Romans**, Texte établi par Albert-Marie Schmidt, éd. complète, Paris:Albin Michel 1959, 829-842.
- McGiffert, Arthur, (1933) **A History of Christian Thought**, vol 2: **The West, From Tertullian to Erasmus**, New York:Charles Scribner's Sons 1954.
- McHale, Brian, (1987) **Postmodernist Fiction**, Univ. Paperback 949, New York:Methuen.
- Melberg, Arne, (1973) **På väg från realismen. En studie i Lars Ahlins författarskap, dess sociala och litterära förutsättningar**, diss., Stockholm:Gidlunds.
- Mercer, Peter, (1987) "Realism", i Fowler 1987, 200-202.
- Merlet, Gustave, (1860) "Le Réalisme physiologique. M. Gustave Flaubert", i G. Merlet, **Le Réalisme et la fantaisie dans la littérature**, Paris:Didier 1861, 91-141.
- Merquior, J. G., (1986) **From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought**, London:Verso.
- Mill, John Stuart, (1833) "Thoughts on Poetry and Its Varieties", i J. S. Mill, **Dissertations and Discussions. Political, Philosophical, and, and Historical**, vol. 1, 2nd ed., London:Longmans 1867, 63-94.
- Mitchell, Julian, (1973) "Truth and Fiction", i **Philosophy and the Arts**, Royal Institute of Philosophy Lectures 6, 1971/2, London:Macmillan 1973, 1-22.

- Mittenzwei, Ingrid (1968) "Theorie und Roman bei Fontane", i Grimm 1968, 233-250.
- Mondrian, Piet, (1937) "Plastic Art and Pure Plastic Art. Figurative and Non-figurative Art", i Mondrian 1947, 49-63.
- (1943) "A New Realism", i Mondrian 1947, 16-26.
- (1947) **Plastic Art and Pure Plastic Art 1937 and Other Essays, 1941-1943**, The Documents of Modern Art 2, New York:Wittenborn.
- Moore, G. E., (1954/5) "Wittgenstein's Lectures in 1930-33", i G.E. Moore, **Philosophical Papers**, London:George Allen & Unwin 1959, 252-324.
- Morawski (1978) "Three Observations on Languages of Art", **Erkenntnis** 12, 119-128.
- Mothersill, Mary, (1965) "Is Art a Language?", **The Journal of Philosophy** 62, 559-572.
- Mount, A. J., (1978) "H. de Balzac. 'Lost Illusions' (1837-43)", i D. A. Williams 1978, 17-39.
- Moureau, Pierre, (1971/2a) "F. Brunetière", i Moureau & Pichard 1971-2, vol.1, 203-6.
- (1971/2b) "Réalisme", i Moureau & Pichard 1971/2, vol. 2, 295-6.
- Moureau, Pierre & Pichard Louis, eds., (1971/2) **Dictionnaire des lettres françaises. Le dix-neuvième siècle**, 1-2, Paris:Fayard.
- Mozejko, Edward, (1977) **Der sozialistische Realismus. Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode**, Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 54, Bonn:Bouvier.
- Mumford, Lewis, (1938) **The Culture of Cities**, New York:Harcourt,Brace & Brace & Co.
- Müller, Hans-Joachim, (1977) **Der Roman des Realismus-Naturalismus in Frankreich. Eine erkenntnistheoretische Studie**, Athenaion Literaturwissenschaft 1, Wiesbaden:Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Müller, Klaus-Detlef, Hrsg., (1981a) **Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen**, Königstein:Athenäum.
- (1981b) "Einführung. Realismus als Provokation", i Müller 1981a, 1-24.
- (1982) "Wirklichkeitsverständnis und Kunst. Zur Realismus-Diskussion in der Literaturwissenschaft", **Universitas** 37, 269-278.
- Myrdal, Jan, (1972) "Balzac mot sin vilja?", i Myrdal 1981, 97-110.
- (1974) "Till frågan om 'realismens triumf'", i Myrdal 1981, 117-140.
- (1981) **Strindberg och Balzac. Essayer kring realismens problem**, Stockholm:Norstedts.

- Naess, Arne, (1953) **Interpretation and Preciseness. A Contribution to the Theory of Communication**, Skrifter utg. Av Det Norske Viten-skaps-Akademi i Oslo.
- (1961) **Empirisk semantik**, övers. Jan Berg, Stockholm:Norstedts.
- (1963) **Logikk og metodelaere. En innføring**, Scandinavian Univ. Books, Oslo: Universitetsforlaget.
- Nietzsche, Friedrich, (1880/2) **Aus dem Nachlass. Aufzeichnungen aus der Zeit der "Morgenröthe und der "Fröhlichen Wissenschaft" 1880-1882**, **Gesammelte Werke**, Bd. 11, München:Musarion 1924.
- (1882) **Die fröhliche Wissenschaft**, i F. Nietzsche, **Werke in drei drei Bänden**, Hrsg., Karl Schlechta, Bd. 2, Darmstadt:Wissenschaft-lichetliche Buchgesellschaft 1982, 7-274.
- Nochlin, Linda, (1971) **Realism, Style and Civilization**, Harmonds-worthworth:Penguin.
- Nordenstam, Tore, (1980) "Aesthetic Competence", i Aagard-Mogensen & Hermerén 1980, 99-109.
- (1981) "Forklaring og forståelse i humaniora", **Norsk filosofisk tidskrift** 16, 224-239.
- Norris, Christopher, (1982) **Deconstruction. Theory and Practice**, New Accents, London:Methuen.
- Novitz, David (1977) **Pictures and their Use in Communication. A Phi-losophical Essay**, The Hague:Martinus Nijhoff.
- Nuttall, A. D., (1983) **A New Mimesis. Shakespeare and the Repres-entation of Reality**, Univ. Paperbacks 808, London:Methuen.
- Nykrog, Per, (1973a) "De romanska litteraturerna", i **Litteraturens världshistoria. Realismen**, red. F. J. Billeskov Jansen, H. Stang-erup & P. H. Traustedt, Stockholm:Norstedt, 13-119.
- (1973b) "De romanska litteraturerna", i **Litteraturens världs-historia. Naturalismen**, 13-173.
- Ofstad, Harald, (1961) **An Inquiry into the Freedom of Decision**, Stockhom:Norstedts.
- Olmsted, John ed., (1979a) **A Victorian Art of Fiction**, vol. 1: **Essays on the Novel in British Periodicals 1830-1850**, Garland Reference Library of the Humanities 100, New York:Garland.
- ed., (1979b) **A Victorian Art of Fiction**, vol. 2: **Essays on the Novel in British Periodicals 1851-1869**, Garland Reference Library of the Humanities 165.
- ed., (1979c) **A Victorian Art of Fiction**, vol. 3: **Essays on the Novel in British Periodicals 1870-1900**, Garland Reference Library of the Humanities 166.
- (1979d) "Introduction", i Olmsted 1979a, xiii-xxxv.

- Olsen, Stein Haugom, (1976/7) "Defining a Literary Work" i Olsen 19-87a, 73-87.
- (1984) "Thematic Concepts. Where Philosophy Meets Literature", i Olsen 1987a, 176-195.
- (1987a) **The End of Literary Theory**, Cambridge:Cambridge Univ. Press.
- (1987b) "Literary Theory and Literary Aesthetics", i Olsen 19-87a, 196-211.
- (1987c) "Literature, Fiction and Reality. A Problematic Relationship", i Olsen 1987a, 156-175.
- Orr, John, (1977a) **Tragic Realism and Modern Society. Studies in the Sociology of the Modern Novel**, Edinburgh Studies in Sociology, London:Macmillan.
- (1977b) "Georg Lukács", i Routh & Wolff 1977, 109-130.
- Osborne, Harold, (1970) "Realism", i **The Oxford Companion to Art**, ed. H. Osborne, London:Oxford Univ. Press, 954-5.
- ed., (1981a) **The Oxford Companion to Twentieth-Century Art**, Oxford:Oxford Univ. Press.
- (1981b) "Art of the Real", i Osborne 1981a, 27.
- (1981c) "Photographic Realism", i Osborne 1981a, 433.
- (1981d) "Socialist Realism", i Osborne 1981a, 506.
- Owsjannikow, Michail, et al., (1973) **Marxistisch-leninistische Ästhetik**, Übers. Erhard John, Berlin:Dietz 1976.
- Pacht, Erwin, (1974) "Marxistisch-leninistische Theorie und künstlerische Methode", i Koch 1974a, 366-396.
- Parrinder, Patrick, (1984) **James Joyce**, Cambridge:Cambridge Univ. Press.
- Passmore, John, (1985) **Recent Philosophers. A Supplement to "A Hundred Years of Philosophy"**, London:Duckworth.
- Paulsson, Gregor, (1971) **Konstens världshistoria**, bd. 4: **Från barock-en till nutiden**, 3e bearb. uppl., Stockholm:Natur och Kultur.
- Pavel, Thomas, (1986) **Fictional Worlds**, Cambridge, Mass.:Harvard Univ. Press.
- Pawlowski, Tadeusz, (1980) **Begriffsbildung und Definition**, Übers. Georg Grzyb, Sammlung Götschen 2213, Berlin:De Gruyter.
- Peck, John & Coyle, Martin, (1984) **Literary Terms and Criticism**, London:Macmillan.
- Peckham, Morse, (1969) "Is The Problem of Literary Realism a Pseudo-problem?", i M. Peckham, **Romanticism and Behavior. Collected**

- Essays 2**, Columbia S. C.. Univ. of South Carolina Press 1976, 179 195.
- (1974) "Romanticism and Behavior" i M. Peckham, **Romanticism and Behavior**, 3-31.
- Pellisier, Georges, (1912) **Le Réalisme du romantisme**, Paris: Hachette.
- Pettersson, Anders, (1975) **Realism som terminologiskt problem. Några definitioner i modern litteraturvetenskap och deras giltighet**, diss., Litteratur, Teater, Film. 9, Skrifter från litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Lund:Gleerup.
- Pfeiffer, Ludwig, (1986) "Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs", i Gumbrecht & Pfeiffer 1986, 726-788.
- Pinkus, Theo Hrsg., (1967) **Gespräche mit Georg Lukács**, Reinbek bei Hamburg:Rowohlt.
- Pizer, Donald, (1966) **Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature**, Crosscurrents Modern Critiques, Carbondale:Southern Illinois Univ. Press.
- Planche, Gustave, (1837) "Du théâtre moderne en France", première partie, **Revue des deux mondes**, 15 février, 446-448.
- (1851) "Peintres et sculpteurs modernes de la France. Géricault", **Revue des deux mondes**, 1 mai, 502-531.
- Plechanov, Georgij, (1897) "Zwei Rezensionen der Bücher von G. Lanson über die Geschichte der französischen Literatur", i G. Plechanow, **Kunst und Literatur**, Red. N. F. Beltschikow, Übers. Joseph Harhammer, Berlin:Dietz 1955, 951-967.
- Preisendanz, Wolfgang, (1962) "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts", i Brinkmann 1987, 453-479.
- (1963) **Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus**, diss., Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 1, München:Eidos.
- Quine, W. V. O. (1959) **Methods of Logic**, rev. ed., New York:Holt, Rinehart & Winston.
- (1960) **Word and Object**, Cambridge, Mass.:M.I.T. Press.
- (1978) "Otherworldly", rec. av N. Goodman, **Ways of Worldmaking**, **The New York Review of Books** 35, Nov. 23, p. 25.
- Raddatz, Fritz, (1979) **Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie**, Hamburg:Knaus.
- Ramsperger, A. G., (1967) "Critical Realism", i **Enc.Ph.** 2, 261- 3.
- Reeve, Clara, (1785) **The Progress of Romance /.../**, New York:The Fascimile Text Society 1930.

- Remak, Henry, (1954) "The German Reception of French Realism", **PMLA** 69, 410-431.
- Ritchie, J. M., (1961) "The Ambivalence of 'Realism' in German Literature 1830-1880", **Orbis Litterarum** 16, 200-217.
- Robbe-Grillet, Alain, (1963) "Du réalisme à la réalité", i R. Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Paris:Minuit, 135-144.
- Robert, Guy, (1953) "Le Réalisme devant la critique littéraire de 1851 à 1861", **Revue des sciences humaines**, numéro spéciale, 5-26.
- Robey, David, (1986) "Modern Linguistics and the Language of Literature", i Jefferson & Robey 1986, 73-91.
- Robinson, Richard, (1954) **Definition**, London:Oxford Univ. Press.
- Roche-Gleizes, Juliette, (1962) "A la recherche de la réalité", i Rudolf Indelkofer et al., **Albert Gleizes et le Cubisme**, Basel:Basilius Presse, 31-8.
- Rodway, Allan, (1987) "Criticism", i R.Fowler 1987, 46-48.
- Rorty, Richard, (1981) "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism", i R.Rorty **Consequences of Pragmatism. Essays 1972-1980**, Brighton:Harvester 1982, 139-159
- Rosen, Charles & Zerner, Henri, (1984) **Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art**, London:Faber & Faber.
- Routh, Jane & Wolff, Janet eds., (1977) **The Sociology of Literature. Theoretical Approaches**, Sociological Review Monograph 25, Keele, Staffordshire:Univ. of Keele.
- Rubin, James, (1980) **Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon**, Princeton Essays on the Arts 10, Princeton:Princeton Univ. Press.
- Ruin, Hans, (1949) **I konstens brännspegel. Från impressionismens konst till diktaturernas**, 2a uppl., Lund:Gleerup 1964.
- Sadie, Stanley, (1980) "Verismo", i **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, ed. S. Sadie, vol. 19, London:Macmillan, 670.
- Sager, Peter, (1973) **Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit**, DuMont Dokumente, Köln:DuMont Schauberg.
- Said, Edward, (1978) "The Problem of Textuality: Two Exemplary Views", i **Aesthetics Today. Readings**, eds. M. Philipson & P. Gudel, New York:New American Library 1980, 87-133.
- ed., (1986) **Literature and Society, Selected Papers from the English Institute**, 1978, new series 3, Baltimore:The Johns Hopkins Univ. Press.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustine, (1850) "M. de Balzac", **Causeries du lundi** 2, 2^e éd., Paris:Garniers 1852, 346-362.
- (1857) "Madame Bovary par M. Gustave Flaubert", **Causeries du lundi** 13, Paris:Garnier 1858, 283-297.

- (1863) "'Les Frères Le Nain, Peintres sous Louis XIII' par M. Champleury, /.../", **Nouveaux lundis** 4, Paris:Calmann Lévy 1897, 116-139.
- Salvan, Albert, (1951) "L'Essence du réalisme française", **Comparative Literature** 3, 218-233.
- Sammons, Jeffrey, (1977) **Literary Sociology and Practical Criticism. An Inquiry**, Bloomington:Indiana Univ. Press.
- Sand, George, (1832) **Indiana**, nouv. éd., Bibliothèque Contemporaine, Paris:Calmann Lévy 1882.
- (1853) "Honoré de Balzac", i G. Sand, **Autour de la table**, nouv. éd., Bibliothèque Contemporaine, Paris: Calmann Lévy 1882, 197-213.
- (1855) **Histoire de ma vie**, nouv. éd., tome 4, Bibliothèque Contemporaine, Paris: Calmann Lévy 1876.
- Santayana, George, (1921) "Dickens", i G. Santayana, **Works**, vol. 2 : **Interpretations of Poetry and Religion. Hamlet, Shelley, Dickens, Tragic Philosophy**, New York:Scribner's Sons 1936, 255-271.
- Saussure, Ferdinand de, **Cours de linguistique générale**, tome 1, Edition critique par Rudolf Engler, Wiesbaden:Harrasowitz 1968.
- Savile, Anthony, (1971) "Nelson Goodman's 'Languages of Art': A Study", **BJA** 11, 3-72.
- Scharf, Aaron, (1974) **Art and Photography**, rev. ed., Harmondsworth: Penguin.
- Scheerer, Thomas, (1980) **Ferdinand de Saussure. Rezeption und Kritik**, Beiträge der Forschung 133, Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schildt, Göran (1946) **Cézanne**, Stockholm:Wahlström & Widstrand.
- Schiller, Friedrich, (1795/6) **Über naive und sentimentalische Dichtung**, i F. Schiller, **Werke**, Nationalausgabe, Bd. 20: **Philosophische Schriften**, erster Teil, Hrsg. Lieselotte Blumenthal & Benno von Wiese, Weimar:Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, 413-503.
- (1798) "Brief an Goethe 27. April 1798", i **Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe**, Bd. 2: 1798-1805, nr. 454, Hrsg. S. Seidel, München: C. H. Beck 1984, 81-3.
- Schmoll, J. A. gen. Eisenwerth, (1977) "Realismus, Photographie, Photorealismus. Definitionen, Richtigstellungen, Bedeutungen", i **Jahresring 77-78. Literatur und Kunst der Gegenwart**, Stuttgart:Deutsche Verlagsanstalt, 7-22.
- Schober, Rita, (1955/6) "Zolas ästhetische Auseinandersetzung mit Balzac", i Engler 1976, 427-472.
- Scholes, Robert, (1969) "On Realism and Genre", **Novel** 2, 269-271.

- Schück, Henrik, (1926) **Allmän Litteraturhistoria**, del 7: **Romantiken**
2, Stockholm:Gidlunds 1982.
- Schöning, Udo, (1984) **Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860**, diss., *Studia Romanica* 51, Heidelberg:Carl Winter.
- Scott, Walter, (1815) "Rev. of Emma; a Novel. By the Author of Sense and Sensibility, Pride and Prejudice /.../", *Quarterly Review* 14, 188-201.
- Scruton, Roger, (1974) **Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind**, London:Methuen.
- (1977) "Art, Language and Nelson Goodman", i Scruton 1981, 58-63.
- (1980a) "The Impossibility of Semiotics", i Scruton 1981, 31-43.
- (1980b) "Deconstruction and Criticism", i Scruton 1981, 44-49.
- (1981) **The Politics of Culture and Other Essays**, Manchester:Carcanet Press.
- (1983a) **The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture**, Manchester:Carcanet Press.
- (1983b) "Recent Aesthetics in England and America", i Scruton 1983a, 3-13.
- (1983c) "Public Text and Common Reader", Scruton 1983a, 14-31.
- Sengle, Friedrich, (1971) **Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848**, Bd. 1: **Allgemeine Voraussetzungen, Dichtungen, Darstellungsmittel**, Stuttgart:Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Sextus Empiricus **Adversus Mathematicos vii, viii**, i **Against the Logicians**, transl. R. G. Bury, The Loeb Classical Library 291, London:Heinemann 1967.
- Sharpe, R. A., (1984) "The Private Reader and the Listening Public", i **Criticism and Critical Theory**, ed. J.Hawthorn, Stratford-upon-Avon-Studies, 2nd series, London:Edward Arnold, 5-26.
- (1985) Recension av N. Goodmans **Of Mind and Other Matters**, *BJA* 25, 285.
- Shroder, Maurice, (1972) "France/ Roman-Romanesque-Romantique-Romantisme", i Eichner 1972a, 263-292.
- Simmons, Elizabeth, (1974) "Der sozialistische Realismus - allgemeine Gesetzmässigkeit der Kunstentwicklung", i Koch 1974a, 95-158.
- Skalin, Lars-Åke, (1983) **Den bundna viljan. Till determinationens problem i skönlitterär naturalism**, diss., Skrifter utg. av Litt. vet. inst. vid Uppsala Universitet 17, Uppsala.
- Smith, Grahame, (1984) **The Novel and Society. Defoe to George Eliot**, London:Batsford.

Sohlmans Musiklexikon, vol. 1-5, Stockholm:Sohlmans 1975-9.

Sparshott, Francis, (1963) **The Structure of Aesthetics**, London:Routledge & Kegan Paul.

---- (1982) **The Theory of the Arts**, Princeton:Princeton Univ. Press.

Spearman, Diana, (1966) **The Novel and Society**, London:Routledge & Kegan Paul.

Stang, Richard (1959) **The Theory of the Novel in England 1850-1870**, London:Routledge & Kegan Paul.

Staël, Germaine de, **Oeuvres complètes** 1-17, publ. par son fils, Paris:Treuffel et Würz 1820-1.

---- tome 2: **Morceaux Divers**, 1820.

---- tome 11: **De l'Allemagne** 2, 1820.

Stendhal /Henri Beyle/, **Romans et nouvelles** 1: **Armance, Le Rouge et le Noir**, Lucien Leuwen, Texte établi et annoté par Henri Martineau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris:Gallimard 1952.

Stern, J. P., (1973) **On Realism**, Concepts of Literature, London:Routledge and Kegan Paul.

---- (1975) "Über oder eigentlich gegen eine Begriffsbestimmung des literarischen Realismus", **Literatur und Kritik** 91, 24-33.

Stewart, Dugald, (1810) "On the Beautiful", i D. Stewart, **Philosophical Essays**, 3rd ed., Edinburg:Archibald Constable 1818, 253-371.

Strickland, Geoffrey, (1981) **Structuralism or Criticism? Thoughts on How We Read**, Cambridge:Cambridge Univ. Press 1983.

Stromberg, Roland, (1968) "Introduction", i **Realism, Naturalism and Symbolism. Modes of Thought and Expression in Europe 1848-1914**, ed. R. Stromberg, New York:Walker, ix-xxxvi.

Sturrock, John (1986) **Structuralism**, Paladin Movements and Ideas, London:Paladin.

Swahn, Sigbrit, (1987) **Balzac i verket**, Stockholm:Natur och Kultur.

Swales, Martin, (1986) "The Problem of Nineteenth-Century German Realism", i Boyles & Swales 1986, 68-84.

Swingewood, Alan, (1972) "Towards the Sociology of the Novel", i D. Laurenson & A. Swingewood, **The Sociology of Literature**, London:Paladin 1972, 169-275.

Sörbom, Göran, (1982) **Dagskritikens plats i massmedia**, Kritik och konst 2, Uppsala Universitet:Inst. för estetik.

Taine, Hyppolyte, (1858) "Balzac", i H. Taine, **Nouveaux essais de critique et d'histoire**, 2e éd., Paris:Hachette 1866.

- (1869) **Philosophie de l'Art dans le Pays-Bas**, Paris:Germer Baillière.
- **Sa vie et sa correspondance**, tome 2: **Le Critique et le philosophe 1853-1870**, 3^e éd., Paris:Hachette 1908.
- Ternois, René, (1960) "Zola et Giacosa (1882-1902)", **Cahiers naturalistes** no 15, 605-618.
- Tertz, Abram /Andrej Sinjavskij/, (1960) **On Socialist Realism**, trans. George Dennis, New York:Pantheon.
- Thody, Philip, (1983) **Roland Barthes. A Conservative Estimate, With a New Afterword**, 2nd. ed., Chicago:Chicago Univ. Press 1983.
- Tilghman, Benjamin, (1973) "Wittgenstein, Games, and Art", **JAAC** 31, 517-524.
- Tormey, Alan & Farr Tormey, Judith, (1979) "Seeing, Believing and Picturing", i **Perception and Pictorial Representation**, eds. Calvin F. Nodine & Dennis F. Fisher, New York:Praeger, 284-295.
- Träger, Claus et al. (1974) "Der künstlerische Schaffens prozess", i Koch 1974a, 582-668.
- Tuchman, Barbara, (1966) **The Proud Tower. A Portrait of the World Before the War 1890-1914**, London:Hamilton.
- Turner, Paul, (1968) "Novels, Ancient and Modern", **Novel** 2, 15-24.
- Vallès, Jules, (1862) "Les Victimes du livre", i Vallès 1969, 57-66.
- (1882) "La Revolution littéraire", i Vallès 1969, 423-428.
- (1969) **Littérature et révolution**, recueil de textes littéraires, éd. Roger Bellet, Paris:Les Editeurs Français Réunies.
- Watt, Ian, (1957) **The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding**, Harmondsworth:Penguin 1983.
- Watts, Cedric, (1983) "Bottom's Children: the Fallacies of Structuralist, Post-structuralist and Deconstructionist Literary Theory", i Lerner 1983a, 20-35.
- Waugh, Patricia, (1984) **Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**, New Accents, London:Methuen.
- Weber, Max, (1904) "Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis", i M. Weber, **Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre**, Tübingen:Mohr 1922, 146-214.
- Wedberg, Anders, (1966) **Filosofins Historia. Från Bolzano till Wittgenstein**, Stockholm:Bonniers.
- (1970) **Filosofins historia. Nyare tiden till romantiken**, 2a omarb. uppl., Stockholm:Bonniers.
- Weimann, Robert, et al. (1974) "Hauptlinien realistischer und humanistischer Kunstentwicklung", i Koch 1974a, 11-94.

- Weimann, Robert, et al. (1974) "Hauptlinien realistischer und humanistischer Kunstentwicklung", i Koch 1974a, 11-94.
- Weinberg, Bernard, (1937) **French Realism. The Critical Reaction 1830-1870**, New York:Modern Language Association of America.
- Weitz, Morris, (1956) "The Role of Theory in Aesthetics", **JAAC** 15,27-35.
- (1964) **Hamlet and the Philosophy of Criticism**, Chicago:The Univ. of Chicago Press.
- (1971) "Professor Goodman on the Aesthetic", **JAAC** 29, 485-7.
- (1975) "Wittgenstein's Aesthetics", i **Language and Aesthetics. Contributions to the Philosophy of Art**, ed. Benjamin R. Tilghman, Lawrence:The Univ. Press of Kansas, 7-19.
- (1977) **The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts**, Chicago:The Univ. of Chicago Press.
- Wellek, René, (1941) "Periods and Movements in Literary History", **English Institute Annual 1940**, 1941, 73-93.
- (1949) "The Concept of Romanticism in Literary History", i R. Wellek, **Concepts of Criticism**, New Haven:Yale Univ. Press 1963, 128-198.
- (1954) "Auerbach's Special Realism", **Kenyon Review** 16, 299-307.
- (1955a) **A History of Modern Criticism 1750-1950**, vol 1:**The Later Eighteenth Century**, New Haven:Yale Univ. Press..
- (1955b) **A History of Modern Criticism 1750-1950**, vol 2:**The Romantic Age**, New Haven:Yale Univ. Press..
- (1961) "The Concept of Realism in Literary Scholarship", **Neophilologus** 45, 1-20.
- (1962) "A Replay to E.B. Greenwood's Reflections", **Neophilologus** 46, 194-6.
- (1963) "Some Principles of Criticism", **The Critical Moment** 4, **Times Literary Supplement**, July 26th, 549.
- (1965a) **A History of Modern Criticism 1750-1950**, vol. 3: **The Age of Transition**, New Haven:Yale Univ. Press..
- (1965b) **A History of Modern Criticism 1750-1950**, vol. 4: **The Later Nineteenth Century**, New Haven:Yale Univ. Press..
- (1972) "The Attack on Literature", i Wellek 1982, 3-18.
- (1973) "Realism in Literature", i **Dictionary of the History of Ideas**, ed. Philip P. Wiener, New York:Charles Scribner's Sons, vol. 4, 51-56.
- (1979a) "Literature, Fiction and Literariness", i Wellek 1982, 19-32.

- (1979b) "Prospects and Retrospects", i Wellek 1982, 146-158.
- (1982) **The Attack on Literature and Other Essays**, Brighton:Harvester.
- Wellek, René & Warren, Austin, (1949) **Theory of Literature**, 3rd. ed., Harmondsworth:Penguin 1963.
- Westling, Christer, (1985) **Idealismens estetik. Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel**, diss., Uppsala.
- Wheeler, Michael, (1985) **English Fiction of the Victorian Period 1830-1890**, Longman Literature in English Series, London:Longman.
- Williams, D. A., ed., (1978a) **The Monster in the Mirror. Studies in Nineteenth-Century Realism**, Univ. of Hull Publications, Oxford:Oxford Univ. Press.
- (1978b) "G. Flaubert: 'Sentimental Education' (1869)", i D. A. Williams 1978a, 75-101.
- (1978c) "The Practice of Realism", i D. A. Williams 1978a, 257-279.
- Williams, Ioan, (1970) "Introduction" i **Novel and Romance 1700-1800. A Documentary Record**, ed. I. Williams, London:Routledge & Kegan Paul, 1-24.
- (1974) **The Realist Novel in England. A Study in Development**, London:Macmillan.
- (1979) **The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800**, London:Macmillan.
- Williams, Raymond, (1965) "Realism and the Contemporary Novel", i R. Williams, **The Long Revolution**, Harmondsworth:Penguin, 300-316.
- (1983) **Keywords. A Vocabulary of Culture and Society**, rev. ed., London:Fontana.
- Windhammer, Helmuth (1972) **Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848-1860**, Studien zur deutschen Literatur 34, Tübingen:Niemeyer
- (1977) **Die Literaturtheorie des deutschen Realismus 1848-1869**, Sammlung Metzler 152, Stuttgart:Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Wittgenstein, Ludwig, **Philosophische Untersuchungen, /Philosophical Investigations**, 2nd. ed., eds., G. E. M. Anscombe & R. Rhees, transl. G. E. M. Anscombe/, Oxford:Blackwell 1958.
- **The Blue & Brown Books**, 2nd ed., ed. R. Rhees, Oxford:Blackwell 1964.
- **Vermischte Bemerkungen, /Culture and Value**, 2nd. ed., ed. G.H. von Wright, transl. P. Winch/, Oxford:Blackwell 1980.
- Wollheim, Richard, (1970) "Nelson Goodman's Languages of Art", **The Journal of Philosophy** 67, 531-539.

- (1979) "Pictorial Style. Two Views", i Lang 1987, 183-202.
- Wood, J. S., (1949) "Les Goncourts et le réalisme, 1860-1870", *The Romanic Review* 60, 18-34.
- Wright, G. H. von, (1965) *Logik, filosofi och språk. Strömningar och gestalter i modern filosofi*, rev. uppl., Stockholm:Aldus/Bonniers.
- Wölfflin, Heinrich, (1915) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 6e Aufl., München:Bruckmann 1923.
- Zeitler, Rudolf, (1966) "Das unbekannte Jahrhundert", i *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Hrsg. R. Zeitler Hrsg. Propyläen Kunst geschichte, Bd. 11, Berlin:Propyläen Verlag, 15-128.
- Zeller, Rosmarie, (1980) "Realismusprobleme in semiotischer Sicht", i Brinkmann 1987, 561-587.
- Ziff, Paul, (1953) "The Task of Defining a Work of Art", *The Philosophical Review* 62, 58-78.
- Zola, Emile, *Oeuvres complètes*, texte de l'édition Eugène Fasquelle, éd. Maurice Le Blond, Paris:Bernouard 1927-9.
- tome 2: *Les Rougon Macquart. La Fortune des Rougons*, (1871) 1927.
- tome 34: *Les Rogoun Macquart. Thérèse Raquin*, (1867) 1928.
- tome 40: *Mes Haines*, (1866) 1928
- tome 41: *Le Roman expérimental*, (1880) 1928.
- tome 44: *Les Romanciers naturalistes*, (1881) 1928.
- tome 46: *Une Campagne 1880-1881*, (1882) 1928.
- tome 48: *Correspondance 1*, 1929.
- tome 49: *Correspondance 2-3*, 1929.
- (1866) "Deux définitions du roman", i "Trois textes inédites d'Emile Zola", éd. Guy Robert, *Revue des sciences humaines*, juillet-décembre 1948, 193-207.
- Åman, Anders, (1987) *Arkitektur och ideologi i stalintidens Östeuropa. Ur det kalla krigets historia*, Stockholm:Carlssons.

PERSONREGISTER

- Aarseth, A. 9, 123, 167, 168,
 168
 Adorno, Th. 100, 161, 172, 267
 Aischylos 164
 Albrecht, H. 261
 Alter, R. 43, 95, 97, 98,
 135-137
 Althusser, L. 269
 Andrea, J. de 197
 Anscombe, G.E.M. 270
 Arnauld, A. 277
 Aspelin, K. 9, 170, 171, 260,
 267, 268
 Auerbach, E. 43, 66, 75, 105,
 106, 108-113, 112, 115, 126,
 133, 137, 138, 141, 145, 146-
 152, 237, 242, 243, 247, 249,
 250, 251, 263, 265
 Aust, H. 262
 Austen, J. 85, 86, 90, 92
 Bacon, F. 205
 Baker, G.P. 248
 Balzac, H. de 10, 20, 21, 23,
 28-54, 56, 57, 58, 60, 61, 62,
 63, 64, 65, 67, 68, 68, 70,
 75, 76, 77, 78, 80, 83, 90,
 95, 101, 108, 118, 121, 122,
 122, 123, 128, 134, 146, 152,
 154, 164, 166, 167, 168, 186,
 187, 236, 238-240, 243, 244,
 246, 247, 250, 251, 252, 253,
 254, 255, 256, 256, 257, 258,
 261, 267
 Bambrough, R. 267
 Banville, Th. de 256
 Barbéris, P. 167
 Bardèche, M. 252
 Bart, B.F. 55, 56, 255
 Barthes, R. 68, 174, 180-183,
 256, 268, 269, 270
 Baudelaire, Ch. 20, 24, 34, 35,
 48, 56, 79, 163, 228, 229,
 246, 251, 252, 255, 256
 Baumgarten, A. 161, 266
 Beardsley, M. 82, 278
 Becker, G. 43, 133, 256
 Beckett, S. 133, 172
 Beer, G. 258
 Beilharz, R. 45, 250, 251, 254
 Bellos, D. 24, 36, 37, 39, 40,
 41, 250, 252
 Belsey, C. 178, 179, 263, 269
 Benjamin, W. 267
 Bennett, T. 175
 Bentley, E. 267
 Berlioz, H. 261
 Bernard, C. 71, 73, 257
 Bimberg, S. 261
 Bizet, G. 261
 Blanchard, M. 33
 Blocker, G. 247
 Boas, G. 255
 Bohnert, H. 264
 Boileau 38, 56, 70
 Boime, A. 272
 Booth, W. 68, 256, 270
 Borgerhoff, E. 21, 23, 24
 Bouteron, M. 250
 Bouvier, E. 22, 187, 254
 Brecht, B. 165, 267
 Brinker, M. 182, 268
 Brinkmann, R. 13, 109-112, 119,
 262, 264, 265
 Brombert, V. 56, 66
 Brooks, P. 254
 Brunetière, F. 36, 37, 39-41,
 73-75, 244, 252, 253
 Brunius, T. 248
 Bucharin, N. 257
 Bucher, M. 261
 Büchner, G. 115
 Büchön, M. 22, 24
 Butler, Ch. 270
 Cagliostro 32
 Cain, W. 14
 Canaletto, A. 209
 Canning, G. 271
 Capote, T. 230
 Carlshamre, S. 178, 180
 Carnap, R. 143, 264
 Caro, M-E. 251
 Castex, P. 251, 252
 Cauté, D. 266
 Céard, H. 257
 Cervantes 35, 136, 137, 164
 Cézanne, P. 186, 223, 215, 216,
 275, 276
 Champfleury 20, 22-24, 46, 122,
 123, 131, 133, 186, 235-237,
 249, 250, 252, 271
 Chapple, J.A.V. 258
 Chasles, Ph. 32-34
 Cheney, S. 275
 Chevreil, Y. 74
 Close, Ch. 96, 136, 174, 197,
 268
 Colet, L. 55, 56, 58
 Corot, J.B. 274
 Coseriu, E. 269
 Courbet, G. 22, 24, 28, 72,
 166, 186, 187, 194, 195, 216,
 225, 233, 235, 238, 248, 249,
 271, 272, 274, 276
 Courthion, P. 272, 276
 Cousin, V. 69, 255
 Coyle, M. 248

- Cuddon, J.A. 128-130
 Culler, J. 68, 256, 269, 270
 Curtius, E.R. 43, 50-52, 237, 242, 254, 255
 Dahlhaus, C. 261
 Dahlquist, Th. 247
 Daiches, D. 92, 93
 Dancourt, C. 38
 Dante 35, 137
 Danto, A. 224, 270
 Dargan, Preston E. 43, 44
 Daumier, H. 208, 274
 David, J-L. 272
 Davis, L. 96-98, 259
 Day, G. 252, 258
 Dedinsky, B. 254
 Delacroix, E. 204, 272, 274
 Demetz, P. 89, 120, 121, 162, 170, 242, 258
 Derrida, J. 180, 269, 270
 Deschamps, E. 271
 Devitt, M. 270
 Dickens, Ch. 47, 50, 85, 88, 90, 91, 121, 122, 168, 249
 Diderot, D. 70, 71, 136, 249
 Dos Passos, J. 270
 Dostojevskij, F. 50, 78, 132, 168, 172, 182, 241, 254, 259, 267
 Duchamp, M. 204, 209
 Dumas, A. 24, 40, 184, 257
 Dumesnil, R. 28, 62, 63, 81, 249, 255, 257
 Duranty, E. 21, 23, 24, 46, 122, 123, 133, 186, 187, 235-237, 249, 250, 256
 Dürer, A. 215, 232
 Eagleton, T. 15, 178, 179, 267
 Eichendorff, J. von 266
 Eichner, H. 12, 27
 Eichners 11, 12
 Eigner, E. 258
 Eisele, U. 167, 262, 266
 Eliot, G. 90, 121, 168, 250, 252, 258
 Elsberg, J.A. 266
 Engels, F. 64, 69, 76-78, 80, 164, 254, 258
 Engler, R. 269
 Engler, W. 26, 253, 254, 269
 Ermolaev, H. 258
 Ernst, Ph. 254, 267
 Estes, R. 197
 Faguet, E. 37-41, 61, 62, 73, 75, 244, 253
 Fanger, D. 132, 254
 Fernandez, A. 204
 Fétis, F-J. 249
 Fielding, H. 85, 86, 92, 98, 99, 136, 137
 Fischer, E. 164, 165, 242, 266, 267
 Flaubert, G. 10, 16, 20, 24, 28, 29, 38, 40, 44, 53, 55-67, 68, 69, 70, 71, 81, 101, 121, 123, 125, 133, 134, 137, 146, 154, 156, 166, 184, 235, 236, 238-240, 243, 246, 250, 251, 255, 256, 257
 Fleming, J. 275, 276
 Foltinek, H. 85, 86
 Fontane, Th. 104, 108, 115, 117, 118, 120, 121, 163, 261, 262
 Forest, H.U. 249, 252
 Foucault, M. 259, 269
 Fowler, A. 258
 Frege, G. 224, 276
 Freytag, G. 104, 261
 Frierson, W. 257
 Frye, N. 14, 118
 Furberg, M. 275
 Furst, L. 82, 83, 263
 Gabriel, G. 264
 Gallie, W.B. 270
 Garaudy, R. 165, 166, 241, 242, 267
 Gardner, H. 207, 274
 Gautier, Th. 24, 33, 34, 252
 Geach, P. 276, 277
 Géricault, Th. 248
 Gide, A. 270
 Giddens, A. 269
 Gilmour, R. 258
 Gissing, G. 86, 257
 Gleizes, A. 216, 273, 274
 Goethe, J.W. von 102, 103, 184, 255, 260
 Gogh, V. van 216, 217, 274
 Gogol, N. 43, 47, 97
 Goings, R. 197
 Goldberg, S.L. 134
 Goldknopf, D. 168
 Goldmann, L. 98
 Goncourt, J & E. 36, 40, 69, 71, 81, 84, 123, 133, 137, 186, 257
 Goodman, N. 11, 173, 208, 215, 216, 218, 221-233, 268, 276, 277, 278
 Gorkij, M. 128
 Gotthelf, J. 108, 250
 Goya, F. 190
 Grant, D. 126-128, 132, 142, 236
 Greenhut, M. 258
 Greenwood, E.B. 156, 267
 Greimas, A.J. 268
 Greiner, W. 87
 Grillparzer, F. 112

- Grimm, R. 104
 Gumbrecht, H.U. 263
 Gustafsson, L. 128
 Habegger, A. 265
 Hacker, P.M.S. 248
 Hallberg, P. 17
 Hallett, G. 248
 Hanska, E. 30
 Hanson, D. 197, 198
 Harkness, M. 76, 80, 254
 Harland, R. 268, 269
 Hauser, A. 42, 63, 64, 79, 80,
 83, 84, 98, 99, 254, 256,
 258-260
 Hawkes, T. 269
 Heath, S. 181
 Hegel, G.W.F. 93, 113, 114,
 247, 255, 262,
 Hemmings, J.W.F. 27, 45, 56,
 69, 71, 72, 74, 81, 85, 86,
 88, 123, 133, 249, 252-254,
 258
 Hempel, C. 142, 143, 264
 Hermand, J. 104
 Hermerén, G. 171, 172, 208-214,
 226, 277, 278
 Herrade de Landsberg 212
 Heselhaus, C. 115-117, 265
 Hirst, R.J. 270
 Hoffmann, E.T.A. 163, 164, 240,
 261, 266
 Holloway, J. 269
 Homeros 22, 39, 79, 102, 152,
 165, 224, 249
 Honour, H. 188, 194, 207, 275,
 276
 Hospers, J. 221-225, 275
 Hugo, V. 26-28, 32, 48, 50, 56,
 77, 246, 249, 250, 251, 253,
 257
 Humboldt, W. von 269
 Hunt, H. 35, 45-47, 250, 252
 Hård af Segerstad, P. 65, 275
 Hägg, T. 258, 259
 Ibsen, H. 50
 Ingres, J-A. 272
 Jakobson, R. 163, 173-176, 192,
 215, 247, 268, 269
 James, H. 50, 67, 68, 156, 251,
 267
 James, W. 18, 19,
 Janáček, L. 261
 Jarmatz, K. 272, 273
 Jauss, H.R. 249, 256
 Jefferson, A. 14
 Jersild, P.C. 128
 Johannessen, K.S. 151, 152, 248
 Johnson, S. 9, 88, 89
 Jonsson, I. 127
 Joyce, J. 133, 134, 135, 136,
 161, 167, 235, 259, 262, 263,
 265, 270
 Kafka, F. 12, 161, 164, 165,
 166, 236, 238, 241, 266
 Jäger, M. 273
 Jørgensen, Chr. 150
 Kahnweiler, D.H. 228, 229, 277
 Kaminsky, A. 133, 134, 258
 Kandinsky, W. 216, 217, 238
 Kant, I. 58, 101, 103, 260
 Keller, G. 104, 261
 Kemmler, F. 87
 Keyserling, E. von 112
 Kittang, A. 174
 Klein, Y. 204, 209, 238
 Kleinstück, J. 167
 Koch, H. 267
 Kohl, S. 86, 87, 131, 132, 264,
 265
 Kolb, H. 130, 131
 Kosik, K. 167
 Kott, J. 267
 Krauss, W. 249, 274
 Kristeller, P.O. 265
 Kyndrup, M. 111, 264, 265
 Köhler, E. 63
 La Fayette, Mme de 38
 Lacan, J. 178, 269
 Lafargue, P. 75, 258
 Lagerroth, E. 67, 132, 135, 258
 Lamarque, P. 270
 Lang, B. 262
 Láng, P. 261, 262
 Langer, S.K. 275
 Lanson, G. 40, 41, 73, 244,
 253, 256
 Larkin, M. 256
 Lattre, A. de 73
 Lauer, R. 150, 151, 158, 242
 Leavis, F.R. 251
 Lerner, L. 270
 Lesage, A.R. 38, 249
 Lévi-Strauss, C. 268
 Levin, H. 43, 47, 48, 66, 69,
 75, 100, 126, 141, 142,
 152-154, 242, 258, 265
 Levine, G. 130, 138, 139
 Lewes, G.H. 87, 89-91, 163, 258
 Lima, L.C. 265
 Linde, U. 216
 Linnér, S. 43, 267
 Liszt, F. 104, 261
 Lloyd, R. 252
 Locke, J. 269
 Lotz, H-J. 102, 103, 160, 161,
 242, 260, 265
 Lovejoy, A. 124
 Lubbock, P. 251
 Lucie-Smith, E. 197, 198, 200
 Ludwig, O. 18, 104, 112, 262

- Lukács, G. 63-66, 75, 76,
 78-80, 105-113, 115, 116, 125,
 127, 150, 161, 163-165, 182,
 237, 240-242, 246, 256, 258,
 266, 267
 Lundberg, B. 268
 Lunn, E. 267
 Lyons, J. 276
 MacCabe, C. 263, 270
 Macherey, P. 178
 Macpherson, J. 99
 Magritte, R. 209
 Mahler, G. 261
 Majakovskij, V. 166
 Malmberg, B. 177
 Mandelbaum, M. 265
 Mandelkow, K. 262
 Mann, Th. 79, 167, 168, 261, 266
 Manet, E. 190, 272
 Marc-Wogau, K. 264
 Margolis, J. 247
 Marivaux, P.C. 249
 Márquez, G. 135
 Martin du Gard, R. 166
 Martini, F. 103, 104, 112-116,
 120
 Martino, P. 23, 26, 61, 81,
 187, 249, 271
 Marx, K. 77, 78, 80, 93, 164,
 254, 258
 Mascagni, P. 261
 Maupassant, G. de 56, 59,
 183-185, 256
 McGiffert, A. 263
 McHale, B. 68
 Melberg, A. 99 100, 256
 Méricée, P. 23, 38
 Merquior, J.G. 174, 178
 Mesmer, F.A. 32, 255
 Metzinger, J. 216
 Meyer, C.F. 261
 Michelangelo 213, 217
 Mill, J.S. 89, 277
 Millet, J.F. 217, 274
 Mitchell, J. 270
 Mittenzwei, I. 262
 Molière 35, 38, 249
 Mondrian, P. 216, 217, 218, 238
 Monet, C. 216
 Monnier, H. 52, 56, 255
 Moore, G.E. 248
 Moore, G. 84, 86, 257
 Morley, M. 197
 Morris, W. 72, 139, 220, 270
 Mount, A.J. 43, 53, 54
 Moureau, P. 250, 252
 Müller, H-J. 255, 256
 Müller, K-D. 105, 169
 Mumford, L. 263
 Mussorgskij, M. 261
 Myrdal, J. 78, 253, 254, 255,
 258
 Naess, A. 140, 263
 Nicole, P. 277
 Nietzsche, F. 163
 Noehlin, L. 16, 188, 191-194,
 219-221, 271
 Nordenstam, T. 9, 19, 248
 Norris, Ch. 180, 269
 Nuttall, A.. 175
 Nykrog, P. 29, 76
 Offenbach, J. 253
 Ofstad, H. 263
 Olmsted, J. 258
 Olsen, S.H. 15, 270
 Orr, J. 174, 256
 Osborne, H. 197, 203-205
 Pacht, E. 203
 Parrhasios 272
 Parrinder, P. 134, 235
 Paulsson, G. 207, 273
 Pavel, T. 270
 Pawlowski, T. 264
 Peck, J. 248
 Peckham, M. 170, 270
 Perse, S-J. 165, 166, 241
 Pettersson, A. 139-144, 148,
 265
 Pfeiffer, L. 263
 Picasso, P. 165, 166, 186, 216,
 241, 277
 Pierrot, R. 250
 Pinkus, Th. 165
 Pizer, D. 130
 Planche, G. 21, 23, 248, 254
 Platon 57, 174
 Plechanov, G. 253
 Plinius 272
 Plutarchos 249
 Poe, E.A. 255
 Pontmartin, A. de 250
 Preisendanz, W. 112, 117, 118,
 261
 Prévost d'Exiles, A. F. 249
 Proudhon, P-J. 72, 194, 195,
 272
 Proust, M. 133, 154
 Quine, W.V.O. 226, 227, 264,
 276, 278
 Raabe, W. 104, 107, 108, 261
 Rabelais, F. 164
 Racine, J. 38, 56
 Raddatz, F. 257
 Ramsperger, A.G. 270
 Reeve, C. 87
 Rembrandt 35, 224, 228, 276
 Renan, E. 24
 Repin, I. 166
 Restany, P. 196, 204

- Richardson, S. 37, 86, 91, 92,
98, 99, 121, 135, 136, 249,
270
- Rilke, R.M. 12, 97, 135, 136
- Ritchie, J.M. 119, 120
- Robbe-Grillet, A. 68, 163, 259
- Robert, G. 43, 50, 95, 135,
249, 254, 262
- Robey, D. 14, 269
- Rodway, A. 14
- Rorty, R. 270
- Rosen, Ch. 55, 188-192, 194,
248, 249, 255, 271
- Rosens 190, 191, 194, 195
- Rousseaus, J-J. 37
- Rubin, J. 194, 195, 272
- Rushdie, S. 135
- Sadie, S. 262
- Sager, P. 195-201, 204, 233
- Said, E. 269
- Sainte-Beuve, C.A.. 32, 33, 58,
60, 251, 252, 255
- Salvan, A. 61
- Sammons, J. 94, 98, 259
- Sand, G. 22, 24, 32, 33, 56,
57, 90, 250, 251, 255
- Santayana, G. 91
- Saussure, F. de 176, 177, 268,
269
- Scharf, A. 272
- Scheerer, Th. 269
- Schelling, F. 260
- Schildt, G. 276
- Schiller, F. 101-103, 260
- Schlegel, F. 103, 260
- Schmoll, J.A. 200, 201
- Schober, R. 258
- Schöning, U. 250
- Schück, H. 251
- Scott, W. 26, 53, 78, 79, 89,
118, 132, 249
- Scruton, R. 228, 229, 270, 278
- Sengle, F. 161, 242
- Sextus Empiricus 268
- Shakespeare, W. 26, 35, 79,
164, 249
- Sharpe, R.A. 269, 278
- Shelley, P. 267
- Sheppard, A. 247
- Shroder, M. 27, 28
- Sisley, A. 216
- Skalin, A. 256
- Smith, G. 259
- Sparshott, F. 277
- Spearman, D. 93-95, 249
- Spengler, O. 93
- Spinoza, B. 255
- Staël, G. de 26, 93, 246
- Stang, R. 250
- Stendhal 28, 38, 43, 45, 49,
57, 61, 63, 70, 71, 95, 101,
146, 154, 166, 188, 249, 250
- Stephen, L. 93, 181
- Sterelny, K. 270
- Stern, J.P. 142, 144, 145, 242,
264, 267
- Sterne, L. 99, 135-137
- Stewart, D. 270
- Stifter, A. 261
- Storm, Th. 104, 107, 108, 261
- Strauss, R. 261, 268
- Strickland, G. 270
- Sturrock, J. 178
- Stør, P. 111, 264, 265
- Sue, E. 21, 32, 40.
- Surville, L. 252
- Swahn, S. 252, 253
- Swales, M. 108, 121
- Swedenborg, E. 32, 47, 255
- Swift, J. 164, 240
- Swingewood, A. 97, 98
- Sörbom, G. 247
- Taine, H. 24, 35, 36, 57, 93,
101, 251, 255, 256, 269
- Ternois, R. 74, 257
- Thackeray, M. 121
- Thody, Ph. 270
- Thulié, H. 252
- Tilghman, B. 270
- Tjechov, A. 57, 58
- Tolstoj, L. 50, 259
- Tormey, A. 209-214, 216, 233
- Tormey Farr, J. 209-214, 216,
233
- Tuchman, B. 169
- Turgenjev, I. 43, 56, 117, 255
- Velázquez, D. 205
- Vallès, J. 77, 78, 257
- Verdi, G. 261
- Vischer, F. Th. 104
- Vitet, L. 23
- Wagner, R. 22, 104, 238, 249,
261
- Warren, A. 13, 14, 71, 74, 159,
239, 265, 266
- Watt, I. 86, 91, 92, 93, 95, 96,
97, 98, 100, 101, 121, 249,
259
- Watts, C. 270
- Waugh, P. 135, 263
- Weber, M. 245, 248
- Weimann, R. 266
- Weinberg, B. 21, 23-25, 27-29,
60, 160, 161, 186, 187, 252
- Weitz, M. 72, 139-141, 263,
270, 271, 278

Wellek, R. 11, 13, 14, 25, 32,
 36, 40, 43, 48, 49, 50, 55,
 66, 68, 71, 74, 77, 85-89,
 103, 112, 126, 127, 148, 149,
 150, 154-161, 192, 239, 242,
 248, 249, 254, 260, 265, 266,
 267
 Westling, Ch. 260
 Wheeler, M. 85, 258
 Williams, D.A. 56, 60, 66, 67,
 124, 256
 Williams, I. 91, 249, 258
 Williams, R. 92, 93, 141
 Windhammer, H. 266
 Wittgenstein, L. 18, 124, 248,
 270
 Wollheim, R. 262, 278
 Wood, J.S. 258
 Woolf, V. 135, 270
 Worth, G. 134, 136, 145, 238,
 258
 Wright, G.H. von 18
 Zaine, T. 267
 Zeitler, R. 205-207
 Zerner, H. 55, 188-192, 194,
 248, 249, 255, 271
 Zeuxis 272
 Ziff, P. 248
 Zola, E. 10, 16, 20, 29, 20,
 36, 39, 40, 44, 50, 51, 52,
 53, 58, 64, 65, 68-84, 90,
 117, 121, 122, 125, 133, 134,
 152, 154, 184, 186, 190, 239,
 240, 243, 244, 246, 250, 253,
 256, 257, 258, 261, 272
 Åman, A. 274, 275

ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS

Aesthetica Upsaliensia

Editor: Göran Sörbom

1. *Wolfgang Schlyter*: Industrierealismus. Zum Problem der Stilbetrachtung auf dem Bereich der Kulturindustriewarenproduktion. 1981.
2. *Tommie Zaine*: Radikal 30-tals humanism. En studie över Per Meurlings tidiga kultur- och litteraturkritik med tonvikt på åren 1933—36. 1983.
3. *Michael James*: Reflections and Elaborations upon Kantian Aesthetics. 1987.
4. *Lars-Olof Åhlberg*: Realismbegrepp i litteratur och konst. En idéhistorisk och konstfilosofisk studie. 1988.

Distributor:

Almqvist & Wiksell International

Stockholm, Sweden

ISBN 91-554-2281-0

ISSN 0349-6708